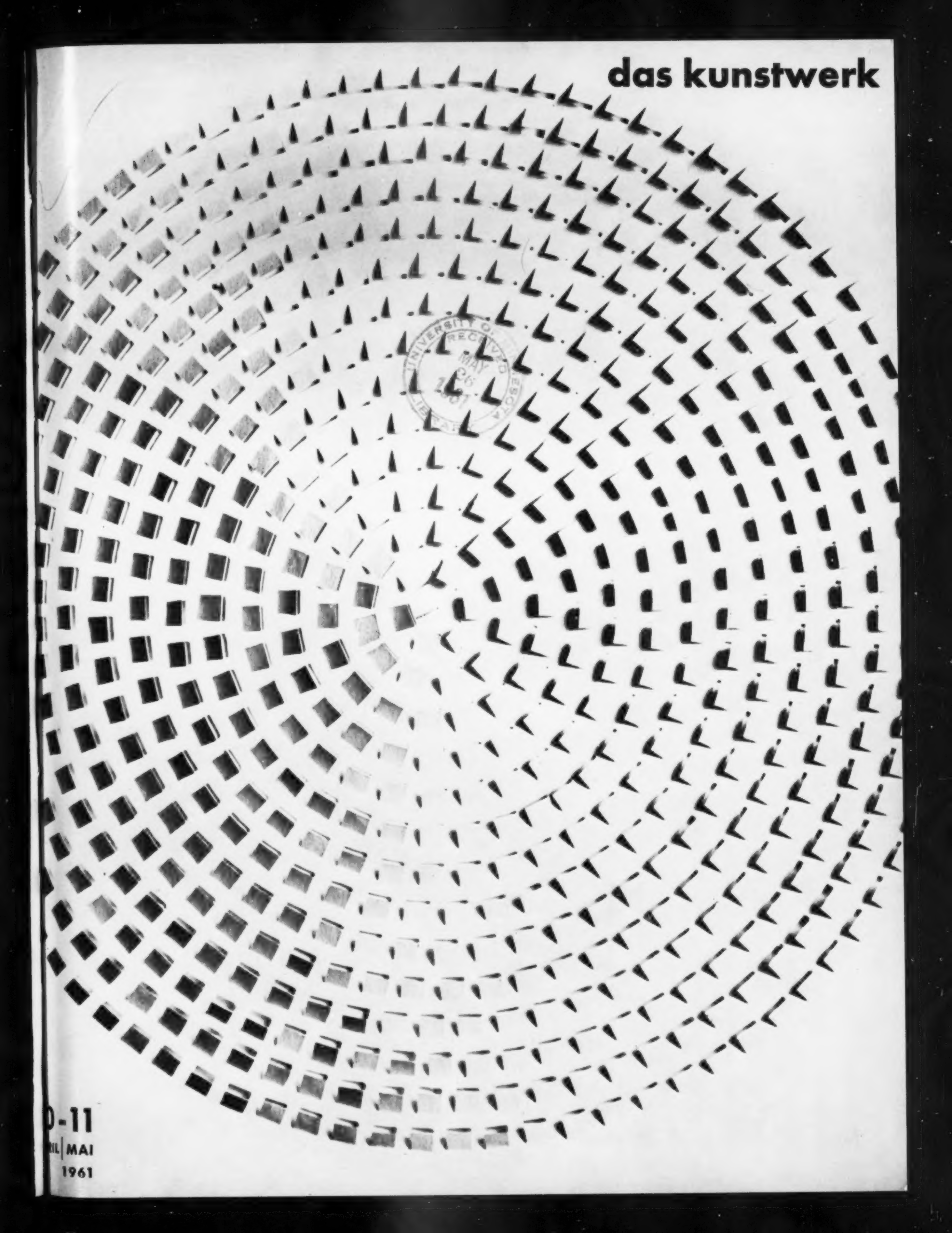

das kunstwerk
0-11
RIL | MAI
1961



10-11 | XIV

# DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST
BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN

AGIS-VERLAG BADEN-BADEN UND KREFELD

DAS KUNSTWERK
Redaktion: Leopold Zahn und Klaus Jürgen-Fischer
Heft 10-11/XIV
April/Mai 1961

## INHALT

| | | |
|---|---|---|
| Alexander Leisberg: | Neue Tendenzen | 3 |
| Lil Picard: | Mark Rothko | 39 |
| Anton Henze: | Victor Vasarely | 40 |
| Peter Lufft: | Paul Mansouroff | 50 |
| Leif Sjöberg: | Fragen an Josef Albers | 55 |
| Udo Kultermann: | Städtebau auf dem Meer | 69 |
| Bertholle, P. Cabane, M. Ragon, C. Roy, D. de Segonzac, W. Weidlé: | Kunst im 20. Jahrhundert | 70 |
| Udo Kultermann: | Münchhausen und Clarissa | 73 |
| Eberhard Steneberg: | Der revolutionäre Großvater | 74 |
| | Ausstellungen | 76 |
| | Bücher | 83 |
| | Notizbuch der Redaktion | 85 |
| Farbtafeln: | Mark Rothko, Schwarz auf Rot, 1957<br>Paul Monsouroff, Malerische Formel auf zwei Ebenen unter Verwendung eines Aushängeschildes Pivo (Bier), Öl und Tempera, 1921<br>R. E. Gillet, 1960 | |
| Umschlag: | Papierarbeit aus dem Werkunterricht von Boris Kleint | |

DAS KUNSTWERK erscheint jeden Monat und kostet in Deutschland vierteljährlich (3 Hefte) 12,— DM. Einzelheft 4,20 DM, Doppelheft 8,20 DM. Auslandsabonnement jährlich 48,— DM. Der Jahrgang beginnt im Juli und endet im Juni des darauffolgenden Jahres. Bestellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Abbestellungen sind nur möglich jeweils 4 Wochen vor Schluß des laufenden Jahrganges. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages in Lesezirkeln geführt werden.

Verlag: Agis-Verlag, Baden-Baden und Krefeld. Anschriften: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 5388; Krefeld, Goethestraße 79, Telefon: 24410. Bankkonten: Städt. Sparkasse Baden-Baden Konto 2847; Stadt-Sparkasse Krefeld Konto 3129; Postscheckkonten Karlsruhe 502 88; Köln 403 45.
Auslieferung und Vertrieb: Agis-Verlag, Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88. Auslieferung in Berlin: Dr. M. L. Donati, Berlin-Zehlendorf, Sundgauer Straße 15 a; Auslieferung in Österreich: Dr. Franz Hain, Verlags- und Kommissionsbuchhandlung, Wien I, Wallnerstraße 4; Auslieferung in England: Alec Tiranti Ltd., Charlotte Street, London W 1, Price £ Sterling 3.10 per year post free, Single issues 7 s; Auslieferung in USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21, NY, Price Dollar 11,00 for 12 iss./year post free, single issues Dollar 1,25.
Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84 (Zugang Voglergasse 7), Telefon: 53 88 und 7 43 86. Anzeigenverwaltung für Deutschland beim Verlag. Anschrift: Krefeld, Goethestr. 79, Postfach 6, Tel. 24410. Verantwortlich für den Anzeigenteil: Werner Steinmetz, Krefeld. Anzeigenverwaltung für USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21. Anzeigenverwaltung für Frankreich: Marcel Ullmo, 70, Boulevard Flandrin, Paris 16. Sonstiges Ausland: Agis-Verlag, Krefeld. Zur Zeit ist Anzeigenliste Nr. 5 gültig. Gesamtherstellung: C. F. Müller, Karlsruhe. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH, Krefeld, Graph. Kunstanstalt Schuler, Stuttgart-S.

ALEXANDER LEISBERG

# NEUE TENDENZEN

*Auch die Kunst ist an Fortschritt gebunden; damit ist nicht gesagt, daß sie besser wird, zumindest nicht qualitativ besser, wohl aber, daß sie innerlogischen Gesetzen gehorcht und jedes Abweichen von ihnen unweigerlich den Kunstcharakter als solchen überhaupt aufhebt.*
*Hermann Broch*

Seit etwa drei, vier Jahren kann man der Heranbildung einiger neuer, wenngleich nicht grundsätzlich neuer künstlerischer Ideen und ihrer Realisation zusehen. Sie gewinnen an Rang und Einfluß, so daß es notwendig geworden ist, sie deutlicher von jener Richtung zu unterscheiden, die immer noch unter den unzureichenden Begriffen „Tachismus" und „Informel" zusammengefaßt wird. Eine vorläufige Klassifizierung der neuen Strömung, die 1959 erstmals in Mailand unter Beteiligung hauptsächlich deutscher Künstler (Galleria Pagani), danach in größerem Umfang im Museum Schloß Morsbroich, Leverkusen geschlossen auftrat, wurde mit dem Namen „Monochrome Malerei" versucht, womit aber ein zu allgemeiner künstlerischer Trend bezeichnet ist, der sich ebenso auf tachistische wie auf nichttachistische Kunst von heute, was ihre farbige Thematik betrifft, erstreckt.

Jenseits einer verbreiteten Abkehr der gegenwärtigen Malerei von koloristisch kontrastierendem Farbaufbau grenzt sich die neue Kunst gegen den Tachismus und seine Varianten durch eine neue formale Ordnung ab. Diese Ordnung wird auf dem Wege der Reduktion gewonnen, der in der Malerei neben einer Zurückführung komplizierter Farbverhältnisse auf elementare, leicht ablesbare Farb- und Hell-Dunkel-Abfolgen, die oft in reinem Schwarz-weiß gegeben werden, eine Ausbreitung elementarster Formmotive entspricht. Eine solche Askese erlaubt äußerste Kontinuität der bildnerischen Elemente, die sich entweder vollständig gleichen oder aber ähneln, jedenfalls nur selten in Gegensätze zueinander treten. Ein Zusammenschluß der Bildbausteine zu Formkollektiven wird bevorzugt. Es gibt keine „Solisten", nur ein- oder mehrstimmigen Chor, wenn dieser Vergleich mit der Musik erlaubt ist. Durch die Gleichwertigkeit fast akzentlos gesetzter Elemente werden aus Formwerten Strukturwerte gewonnen. Das Bild ist vielfach zellenartig gegliedert, wobei seine Einheit der eines Zellenverbandes entspricht. Die Regularität eines solchen Verbandes kann durch rhythmische Versetzung einzelner Teile, Unterbrechungen, Lücken, im Ganzen also geringfügige Änderungen des Systems, gestört sein, ohne die Aufmerksamkeit des Betrachters dabei vom Ganzen abzulenken. Vordergrund und Hintergrund des Bildes rücken durch kleinteilige Gitterungen, Facettierungen, Rasterungen und dergleichen eng aneinander, oft derart, daß beide eine Ebene bilden bzw. zwei Ebenen, die als Positiv-Negativ-Entsprechungen nicht voneinander zu trennen sind. Es entsteht so eine Bildhaut, die gleichsam porös bleibt für das Medium des der Fläche entgegenstehenden Raumes, zu dem das Bild in ein korrespondierendes Verhältnis tritt. Die Fläche saugt sozusagen Raum an und nimmt ihn in sich auf. Die geringe Abirrung der Elemente aus ihrem Verband im Sinne einer Scheinbewegung rhythmisch gesetzter Bildformen erzeugt den Eindruck eines Pulsierens, Flackerns, Zitterns, Schwingens. Die Maler sprechen auch vom „Atmen" der Bildfläche, die eine stetig fließende, stationäre Bewegung vollzieht. Es lösen sich dabei, verglichen mit einer dynamischen Bildform, keine davonschnellenden Zeichen von ihrem Grund, alles bleibt an ihn gebunden, dennoch agiert die Fläche wellenartig in einem sanften Vor und Zurück, wechselnd Raum anziehend und abstoßend.

Trotz ihrer Opposition zum Tachismus hat die neue Stilrichtung manches vom „Informel" übernommen. Soweit man auf Spontaneität der Bildwirkung Wert legt, wird das Ausdruckselement des Fleckens in verwandelter Disziplin weiter verwendet. Dem entspricht in technischer Hinsicht das Modellieren, Schaben und Auswaschen der Farbe sowie ein fortgesetzter Gebrauch der von den Tachisten erprobten Lacke, Pasten usw.

Der Entwicklung einer neuen Flächen- und Raumkonzeption haben **Jackson Pollock** (1912–1956), **Jean-Paul Riopelle** (geb. 1924) und **Mark Tobey** (geb. 1890) vorgearbeitet. Dabei bleibt die expansive Raumweite der dezentralisiert und netzartig aufgebauten Bilder Pollocks oder Riopelles stärker von expressionistischen wie auch dekorativen Impulsen beherrscht als die luziden, vorsichtig und überlegt ertasteten linearen Raumstrukturen Marc Tobeys. Nachhaltig wirkte Tobey auf die Entwicklung des italienischen „Spatialismus", wie er insbesondere von **Mario Deluigi** vertreten wird, dessen von weißen Linien bis an den Rand übernebelte Flächen Hintergrund und Vordergrund des Bildes eng verflechten, dennoch eine sternwolkenhafte räumliche Tiefenschluchtung und Bewegtheit demonstrieren, die Tobey, im engeren Kontakt mit der Fläche, in der Regel vermeidet.

1946 veröffentlichte **Lucio Fontana** (geb. 1899) das erste Manifest des Spatialismus, sein „Manifesto Blanco", in dem es u. a. heißt: „Wir verstehen die Synthese als eine Summe physikalischer Faktoren: Farbe, Klang, Bewegung, Zeit, Raum, die sich

zu einer physikalisch-psychischen Einheit zusammenschließen. Farbe, der Faktor des Raumes, Klang, der Faktor der Zeit, und Bewegung, die sich in der Zeit und im Raum entwickelt, sind die Grundformen der neuen Kunst, welche die vier Dimensionen der Existenz in sich enthält: Zeit und Raum". Das Raumthema verarbeitete Fontana in einer frühen Bildserie im Sinne eines Farbschattenraumes, d. h. einer durch koloristische Schattierung erzeugten Tiefenwirkung. Bald aber geht Fontana dazu über, seine Leinwände zu durchlöchern. Der Raum gerät damit faktisch ins Bild. Deutlicher wird diese realistische Raumbehandlung noch in seinen mit scharfem Messer aufgeschlitzten Leinwänden, die sich längs der Schnittkanten einwölben und den Raum direkt in die monochrom bemalte Fläche dringen lassen.

Ein Vorwölben der Leinwand hat **Alberto Burri** (geb. 1915) mit einem zum Relief verformten Bildträger versucht. Jüngere italienische Maler wie **Piero Manzoni** (geb. 1933) und **Enrico Castellani** (geb. 1930) verfolgen mit monochromen, meist weißen oder schwarzen Bildern diesen realistischen Weg des Spatialismus. Als Bildhauer geht ihr **Gio Pomodoro** (geb. 1930) nach. In Italien, wo die veränderten Probleme in den Ateliers früh und lebhaft diskutiert worden sind, hat die Raumschrift Tobeys insbesondere auf den Maler **Piero Dorazio** (geb. 1927) gewirkt, der mit einem sensibel regulierten Kreuzmustersystem transparent übereinandergelegter Farblinien Raumflächen bildet, wobei er textile Wirkungen nicht immer vermeiden kann. In verwandter Regularität füllt **Bemporad** seine Flächen mit Linienbändern und Punkten.

In diesem Zusammenhang muß an **Paul Klee** (1879–1940) erinnert werden, auf den Tobey und die Fortsetzer seines Bildkonzepts zurückverweisen, wenngleich die Raumthematik in der heutigen Malerei expliziter als bei entsprechenden Bildern Klees gefaßt ist.

Aus dem Bereich einer ursprünglich formsurrealistischen, dann informellen Malerei entwickelte, wie viele ähnlich gerichteten Künstler, der aus Rußland eingewanderte Amerikaner **Mark Rothko** (geb. 1903) seinen neuen Malstil. Er behandelt das Thema Licht auf großen Flächen mit einfachsten Farbfeldern von größtmöglicher Leuchtkraft. Bei entsprechender Größe des Bildformats wird der Betrachter derart von der Farbe angestrahlt, daß er sich von ihr umhüllt glauben kann. Räumlichkeit, ja Volumen der reinen Farbe werden auf diese Weise demonstriert. Von Rothko gehen heute Impulse auf Maler wie **Rupprecht Geiger** (geb. 1908), **Georg Meistermann** (geb. 1911) oder **Otto Ritschl** (geb. 1885) aus.

**Zoltan Kemeny** hat als Plastiker gerippte und gerasterte Metallflächen entwickelt, die zu den reinsten und vitalsten Ausbildungen der neuen Kunst gehören. Zu der geregelten Anordnung kreisrunder, quadratischer oder dreieckiger Grundformen auf der Fläche tritt ihre kontinuierliche räumliche Staffelung im Sinne eines An- und Zurückschwellens der „Flächenkörper".

Aus der archaisierenden Materiemalerei heraus sind bei **Antonio Tàpies** (geb. 1923) zu Anfang der neuen Tendenzen Reliefbilder entstanden, in denen gereihte Bänder oder Punkte das einzige Element der Komposition bilden.

Aus Holzleisten fügt **Günther Sellung** (geb. 1925), ausgehend von pastig gemalten Flächenordnungen, im Brennverfahren schwarzbraun getönte Tafeln zusammen. Dazu treten Grafiken, die das Rippenmotiv zu mehreren Raumschichten hintereinander staffeln.

Der Maler **Herbert Zangs** (geb. 1924) kam von Schraffurbandreihen, die er 1957 mit einem Scheibenwischer bildete, zu schwarzgerußten Materialbildern, deren freies Gattersystem in Plastic-Farbe locker vorgetragen wird.

Dem Materialbild gewinnen auch **Hermann Göpfert** und **Hermann Bartels** (geb. 1928) in heller Monochromie und konsequenter Reduktion raummeditative Wirkungen ab.

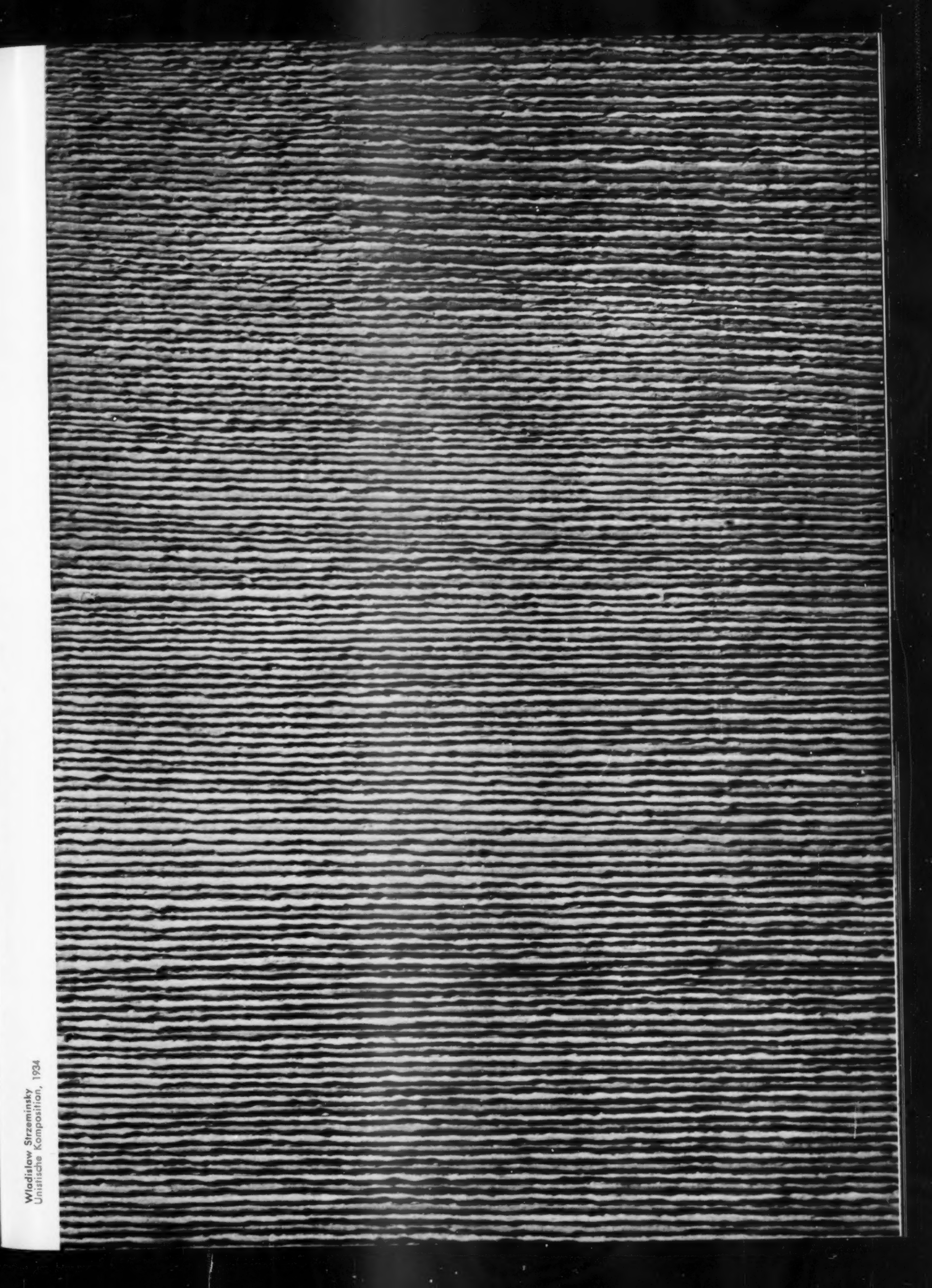
Aus der Linie entwickelte **Klaus Jürgen-Fischer** (geb. 1930) fast monochrome Geflechte mit faltigen Akzenten. In der Beschäftigung mit Transparenzproblemen entstanden durchsichtige Bilder aus Plexiglas, ebenso mehrschichtige, raumeinklammernde Lineamente auf diaphanen Würfeln.

Sind diese Künstler zum großen Teil dem Informalismus auf der Basis eines Formsurrealismus verpflichtet, so rückt für eine andere Gruppe mehr der klassische Konstruktivismus und Neoplastizismus in das Blickfeld eines neuen Interesses.

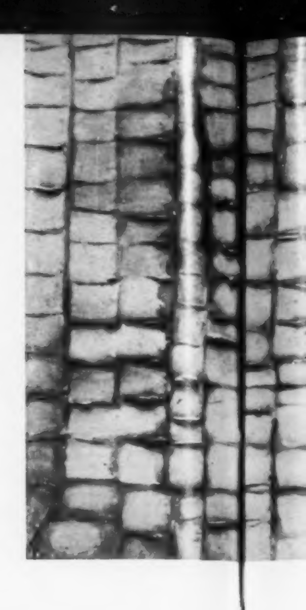
Radikaler Spatialist ist **Yves Klein** (geb. 1928), der seine monochrome Malerei durch geschickte Reklametechniken ins Bewußtsein einer z. T. dem Absurden huldigenden Kunstöffentlichkeit gebracht hat. Klein, durch die Selbstbenennung „Yves le Monochrome" an seinem eigenen Mythos interessiert, ist sicherlich nicht die originärste, aber doch die originellste Figur der neuen Bildtendenzen. Seine ultramarin, rot oder gold gefärbten, nicht gemalten Flächen verzichten auf jede Farbschattierung. Struktur wird bis zu einem leichten, kaum wahrnehmbaren Relief des genarbten Malgrundes zugelassen. Seinen Farben weist der Maler, der seinen Stil ohne künstlerische Ausbildung oder längere Vorbereitung entwickelt hat, Symbolbedeutung zu. Den Tafeln gesellen sich blau gefärbte, zu Skulpturen deklarierte Schwämme, weiterhin blaue Abdrucke weiblicher Körper, in einer Atelierlaune zum Beweis dafür hergestellt, daß Klein angeblich auch Modelle für seine Bilder braucht, was er vor einem gern genarrten Publikum demonstrierte. Mit einem Selbstkult, der zur ungewollten Autopersiflage gerät, mit spektakulären Ideen und irrealistischen politischen Forderungen (Künstler sollten das politische Heft in die Hand nehmen, der Mensch könne und müsse ohne technische Hilfsmittel aus eigenen Kräften fliegen lernen, Museen solle man für Übernachtungen unter Bildern einrichten etc.) versteht es Klein, das Interesse hauptsächlich snobistischer Gönner wachzuhalten. Kunstnihilistische oder kokette Ideen, wie die einer „Architektur" aus Luft – vor Jahrzehnten bereits von Technikern entwickelt –, propagiert Klein zusammen mit dem Architekten Ruhnau, der den Franzosen zur Gestaltung der Foyerwände seines Theaterneubaus in Gelsenkirchen herangezogen hat („die größten Wandbilder seit Tintorettos ‚Paradiso'"). Hier konnte Klein seine dekorativ fesselnde Begabung als Architekturgestalter unter Beweis stellen.

Der utopische Purismus von Yves Klein ist nicht denkbar ohne **Kasimir Malewitsch** (1878–1935), dessen Suprematismus in den beiden Bildern „Schwarzes Quadrat auf weißem Grund" und „Weißes Quadrat auf weißem Grund" (Kontrastierung von kaltem und warmem Weiß) gipfelte. Besonders das letzte Bild ist ein Schlüsselwerk heutiger puristischer Tendenzen, insofern darin das Problem einer flächenräumlichen Farbvibration vollständig dargestellt ist. Weiß in Weiß ist der „immaterielle" Raum, den Yves Klein sowohl in Paris (Galerie Iris Clert) wie auch in Deutschland (Museum Haus Lange) durch kaltweiß gestrichene Wände gebildet hat.

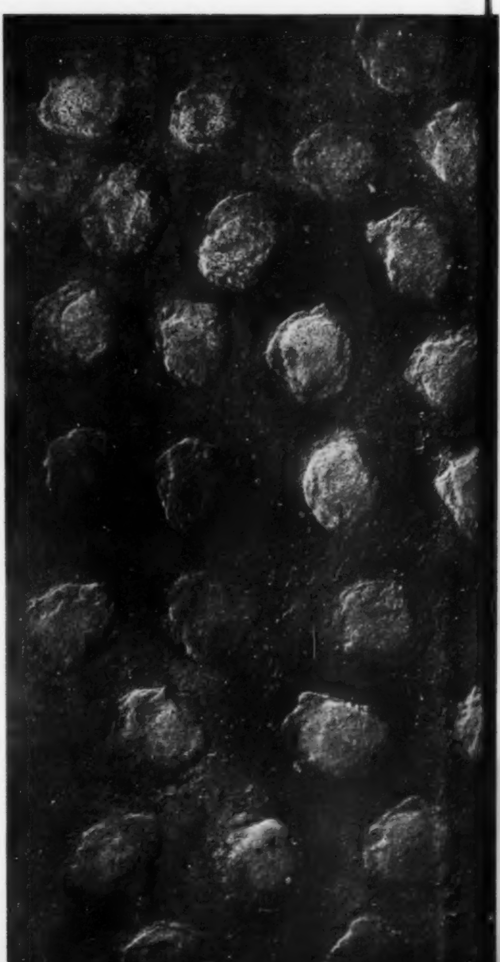
Wladislaw Strzeminsky
Unistische Komposition, 1934



Wladislaw Strzeminsky
Unistische Komposition, 1934



Antonio Tàpies
Relief schwarz-ocker, 1958



Antonio Tàpies
Graues Relief, 1956

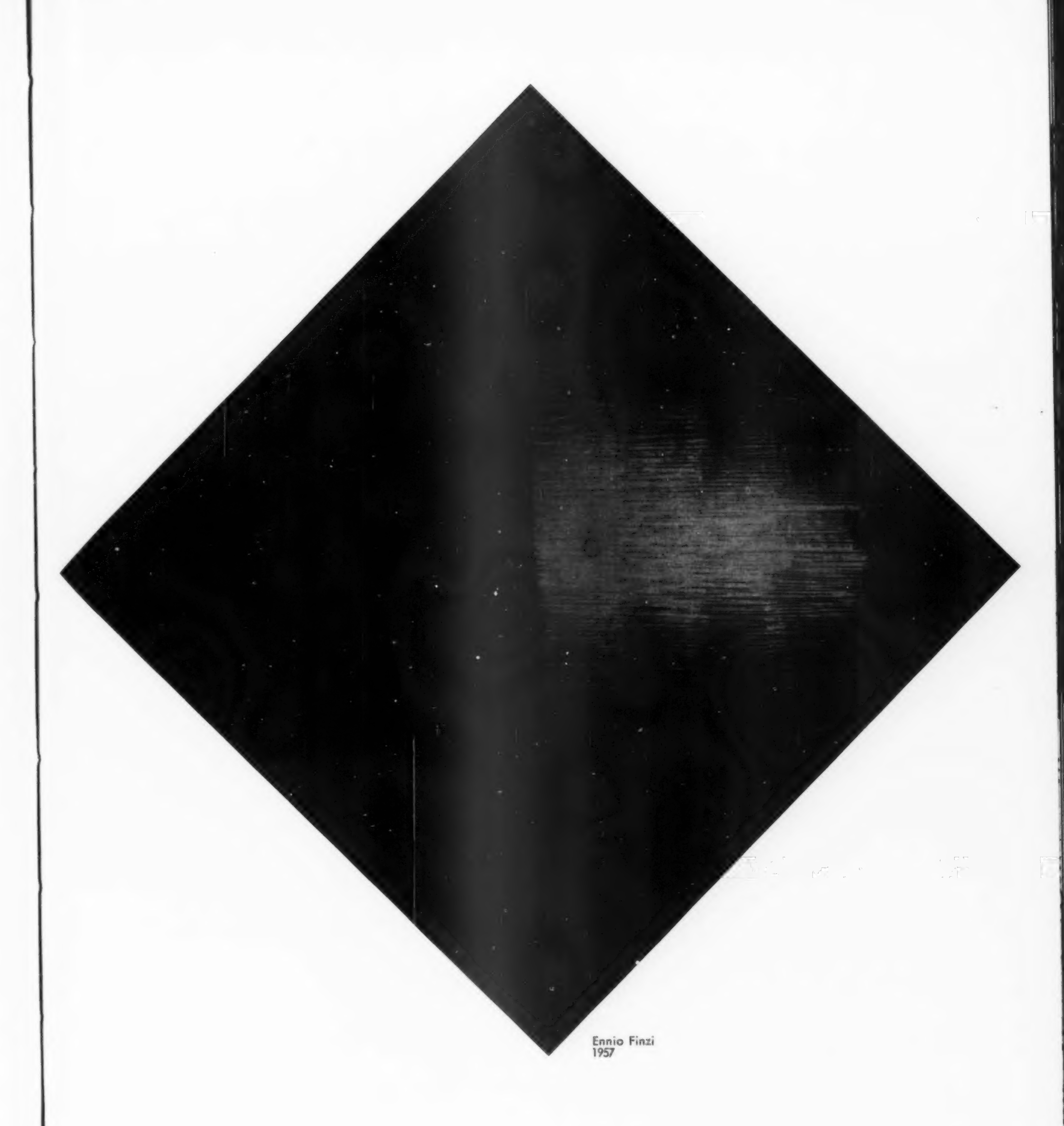


Busse
1958

Herbert Zangs
1961



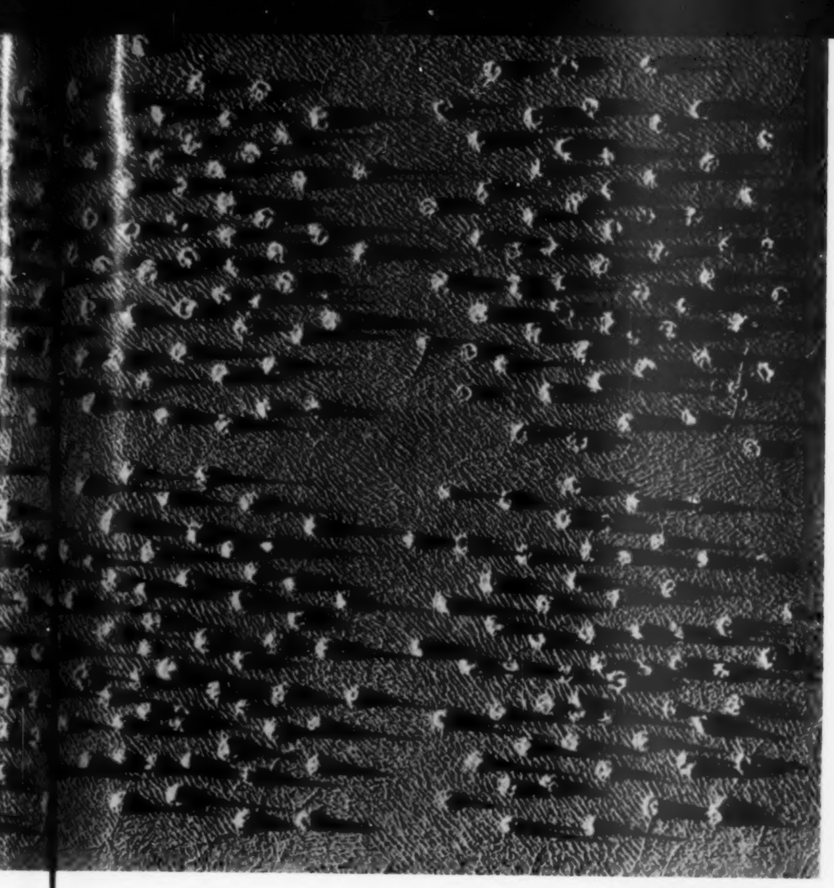
Mario Deluigi
Form, Raum, Licht, 1955



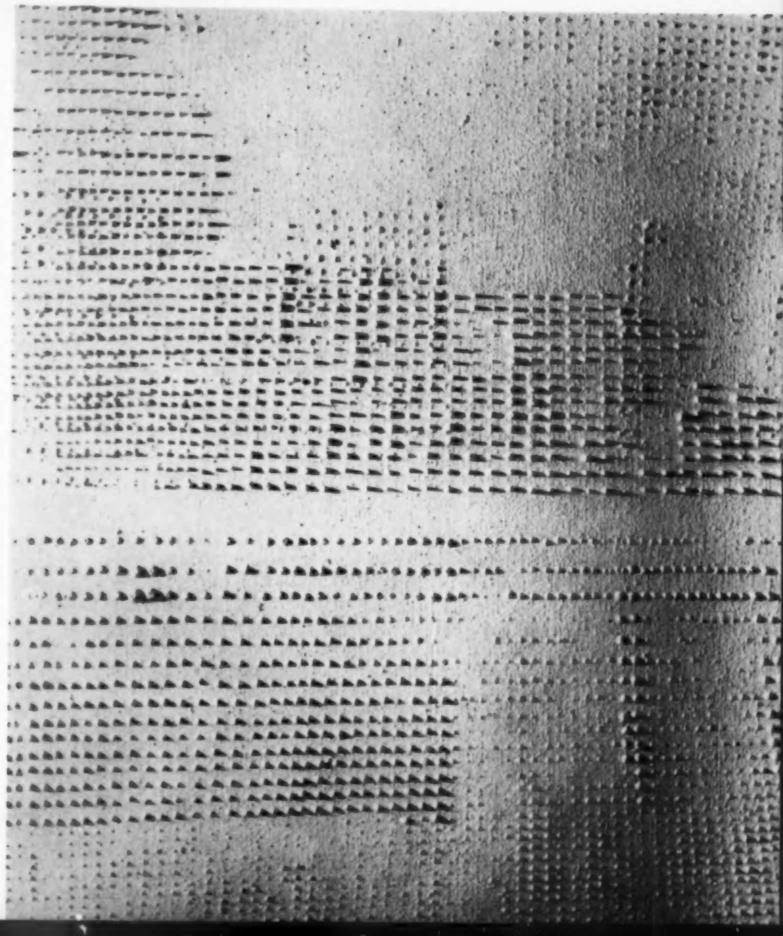
Ennio Finzi
1957

Lucio Fontana
Raumbegriff, 1951

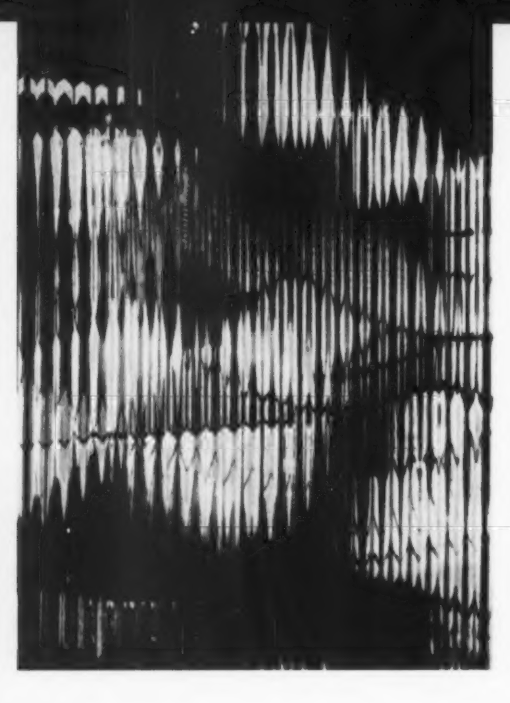




Almir Mavignier
Sechs Quadrate, 1958



Otto Piene
Weißweiß II, 1958/59, Ausschnitt



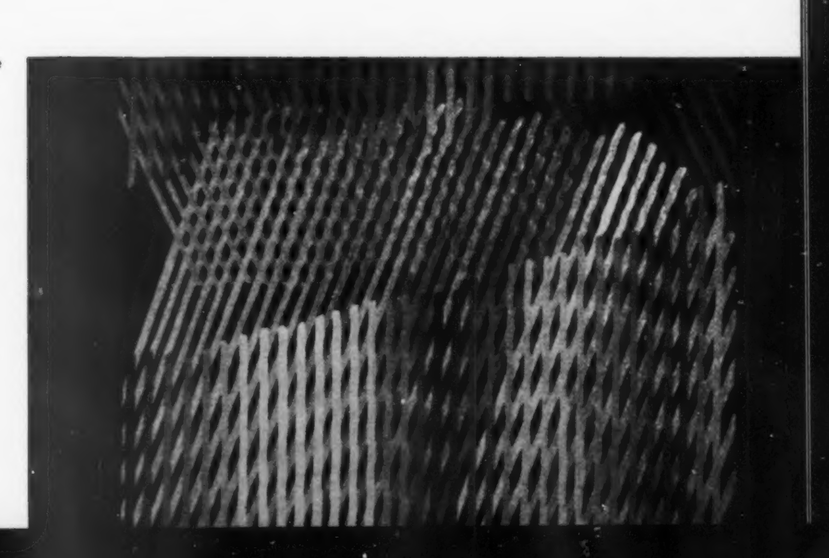
Boris Kleint
Glasbild, 1954

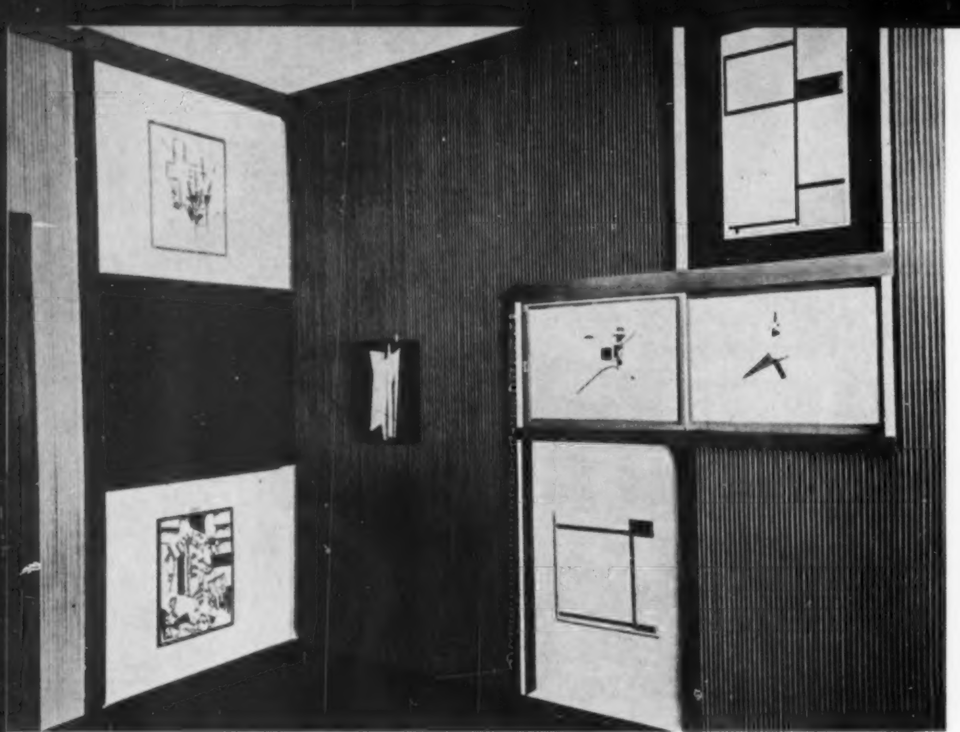
Boris Kleint
Glasbild, 1959

Victor Vasarely
Kinetisches Glasbild, 1959



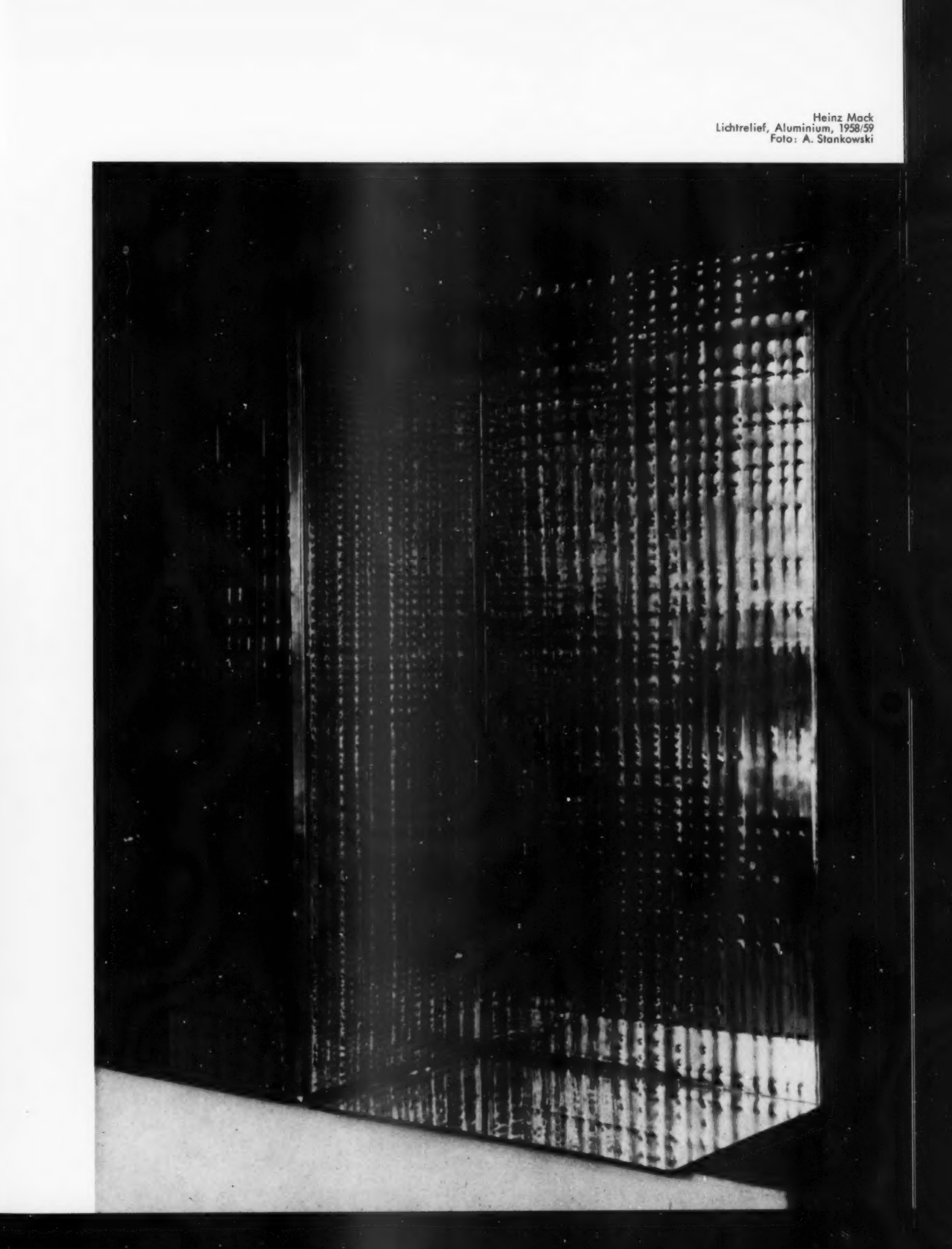
Sempere





El Lissitzky und Alexander Dorner
Das abstrakte Kabinett, Landesmuseum Hannover
(vernichtet 1936)

Günther Sellung
Grafik, 1961



Heinz Mack
Lichtrelief, Aluminium, 1958/59
Foto: A. Stankowski

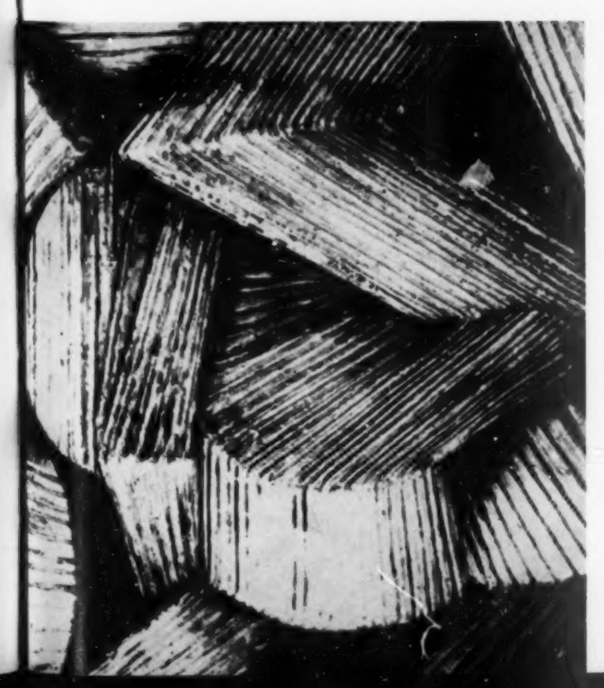
Marcel Duchamp
Rotierendes Glas, „Präzisionsoptik", 1920





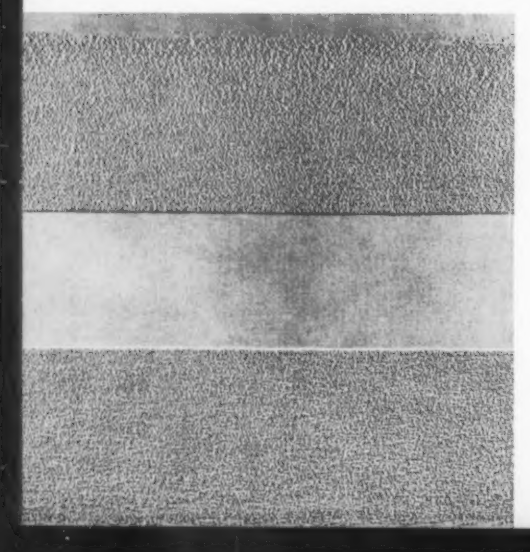
Otto Piene
Lichtballett, 1960

Unklar eingestelltes, „durchlaufendes" Fernsehbild
Foto: H. H. Neuendorff



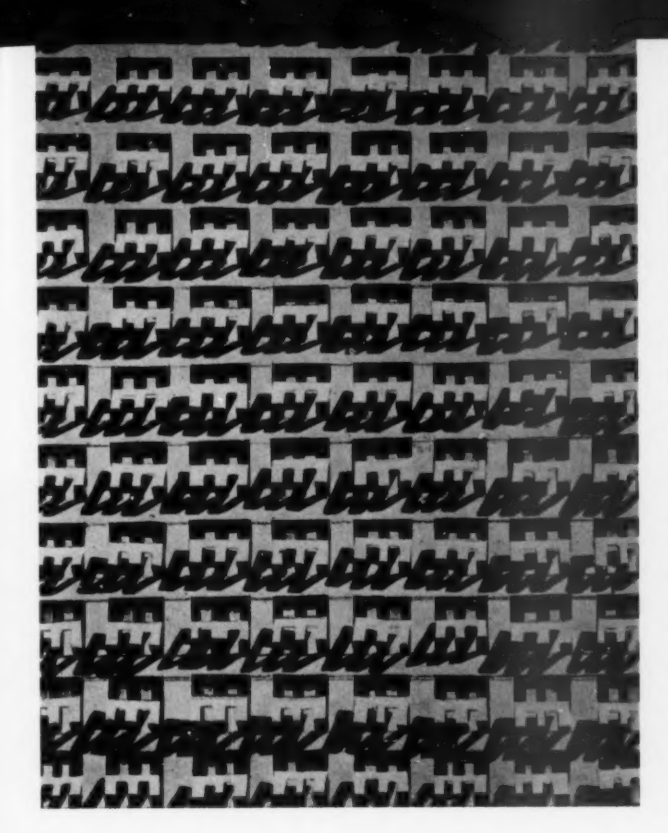
John Covert
Relief aus Bändern, 1919

Günter Uecker
Weißes Bild, 1959



Herbert Oehm
Genaue und ungenaue Strukturgrenze, 1959

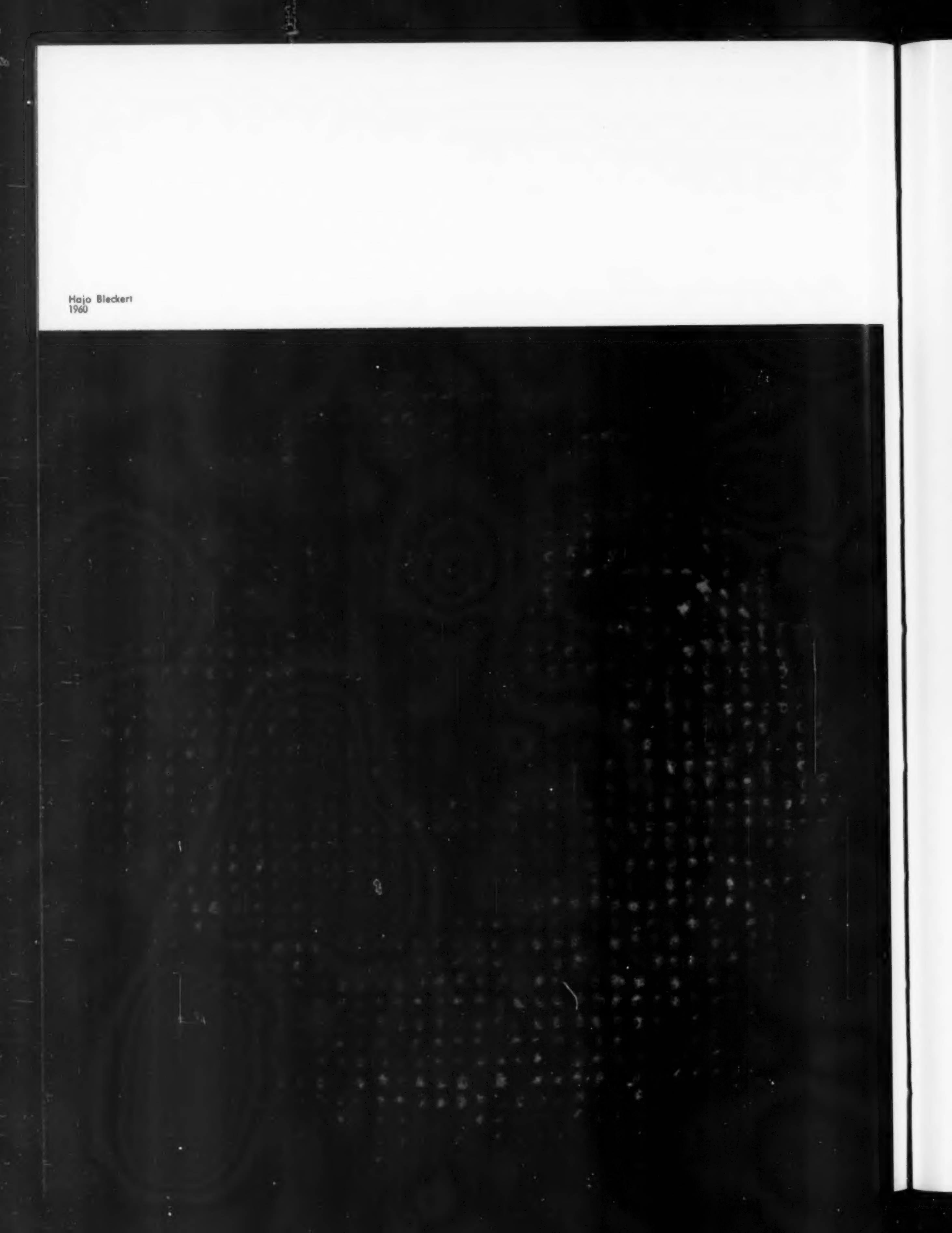
Castellani
ficie, 1959





Papierarbeiten aus dem
Werkunterricht von F. R. Vahle

Castellani
ficie, 1959

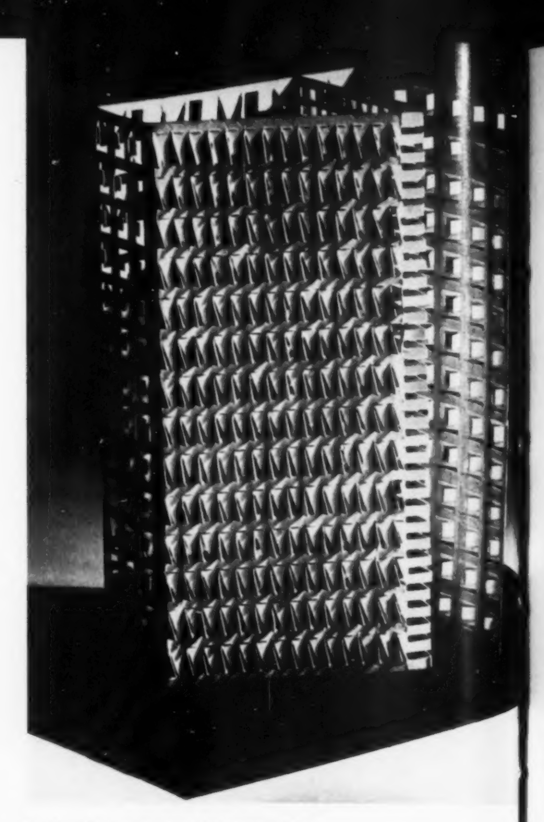


Hajo Bleckert
1960

Francesco Lo Savio



Gottfried Honnegger



Papierarbeit aus dem Werkunterricht
von F. R. Vahle

Norbert Kricke
Wassersäule, Detail, 1958



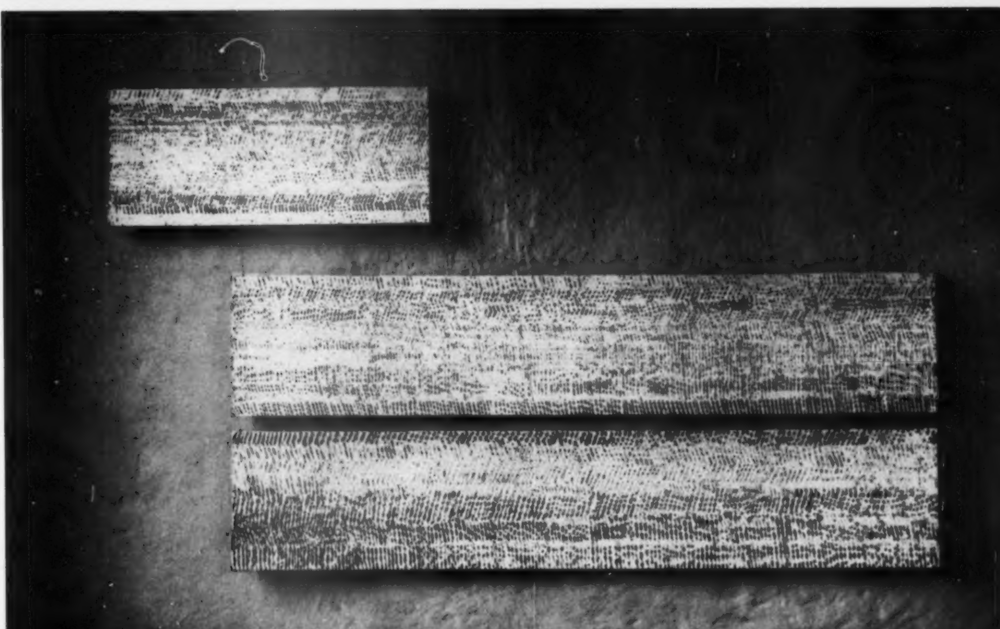
Klaus Jürgen-Fischer
Diaphanie I, 1960

Piero Dorazio
Tantalo f., Öl, 1958/59



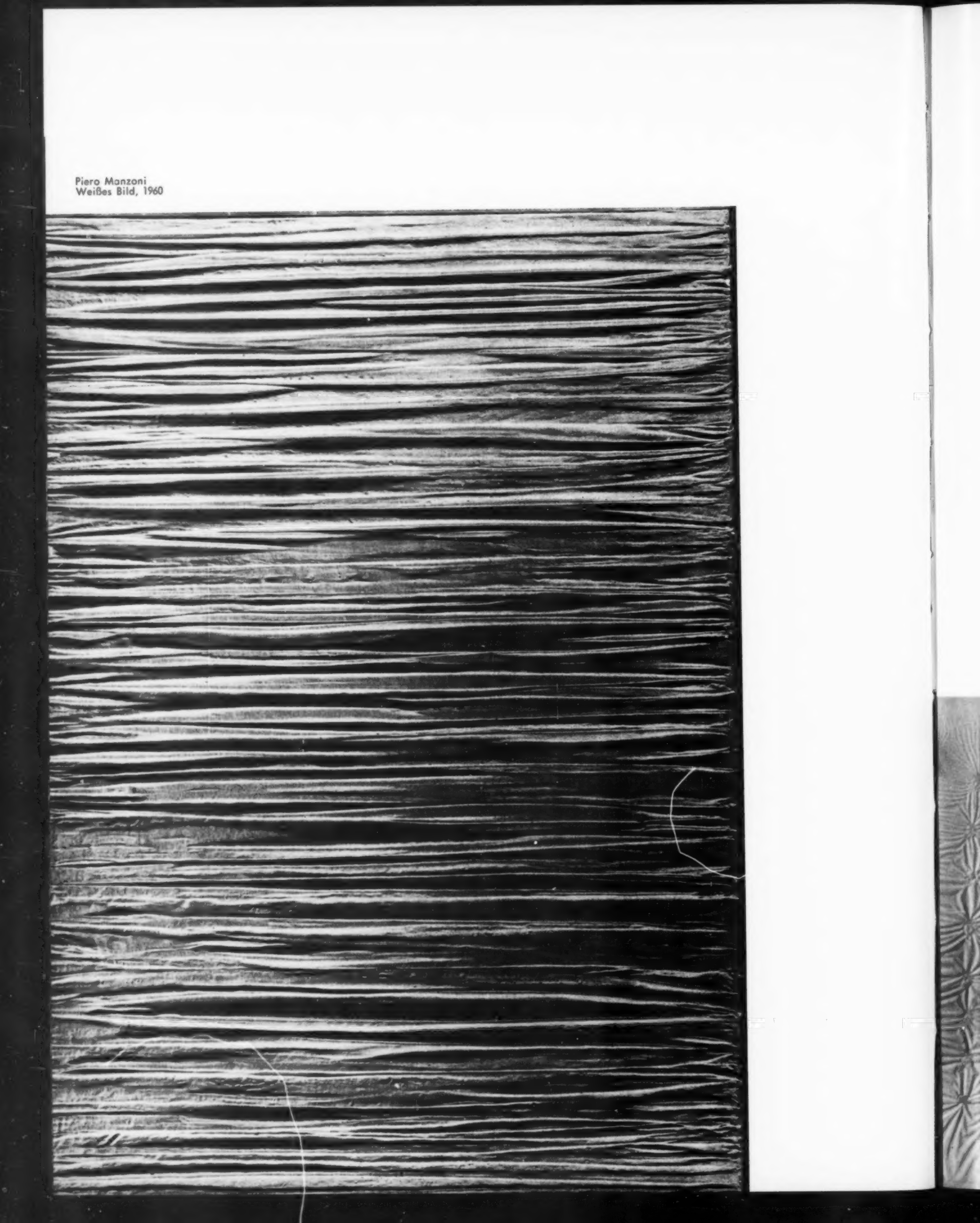
.O. Götz
ensity 10:
atistisch-m
odulation
to: W. R

.O. Götz
ensity 10:3:2:1,
tatistisch-metrische
odulation, 1959-61
to: W. Ramsbott

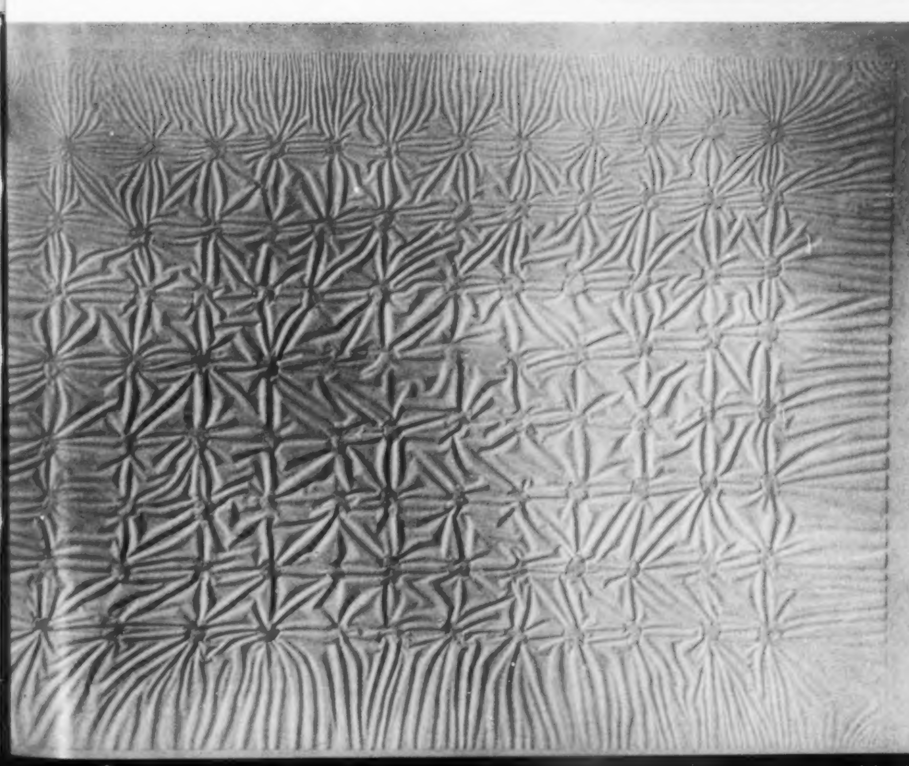


Raimund Girke
1960
Foto: Kurt Julius

Piero Manzoni
Weißes Bild, 1960



Gwynther Irwin
Collage aus Bändern



Oskar Holweck
Collage, 1959

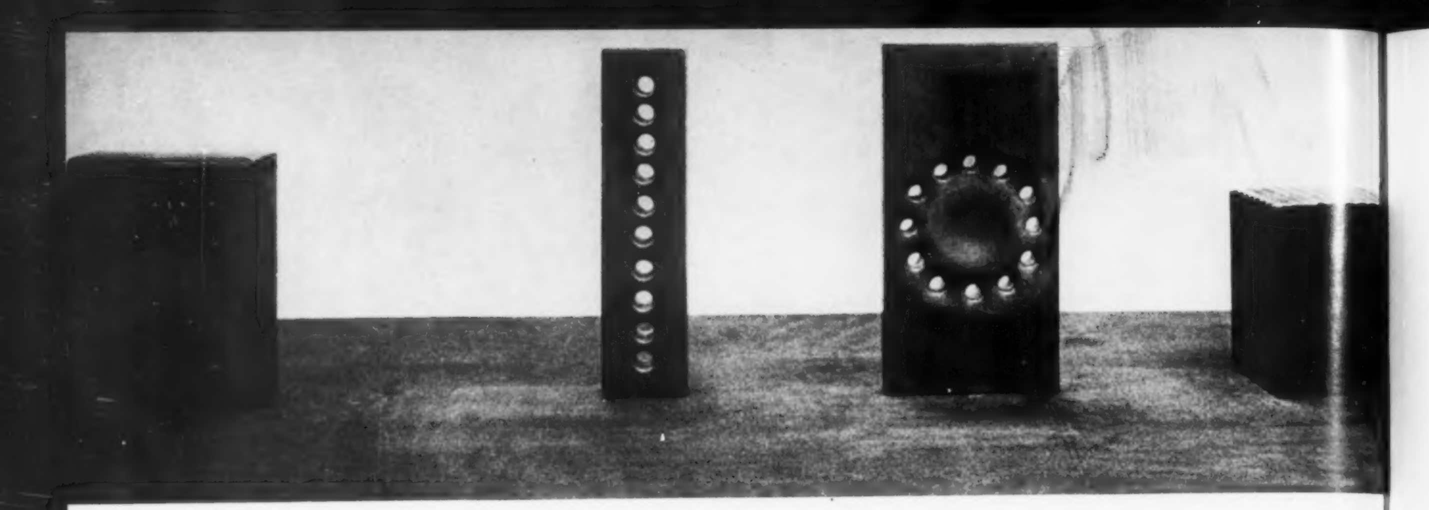


Brigitte Meyer-Denninghoff
Dreiteilig, Messing und Zinn, 1958
Foto: M. Matschinsky

Norbert Kricke
Flächenbahn, Nickel, 1957



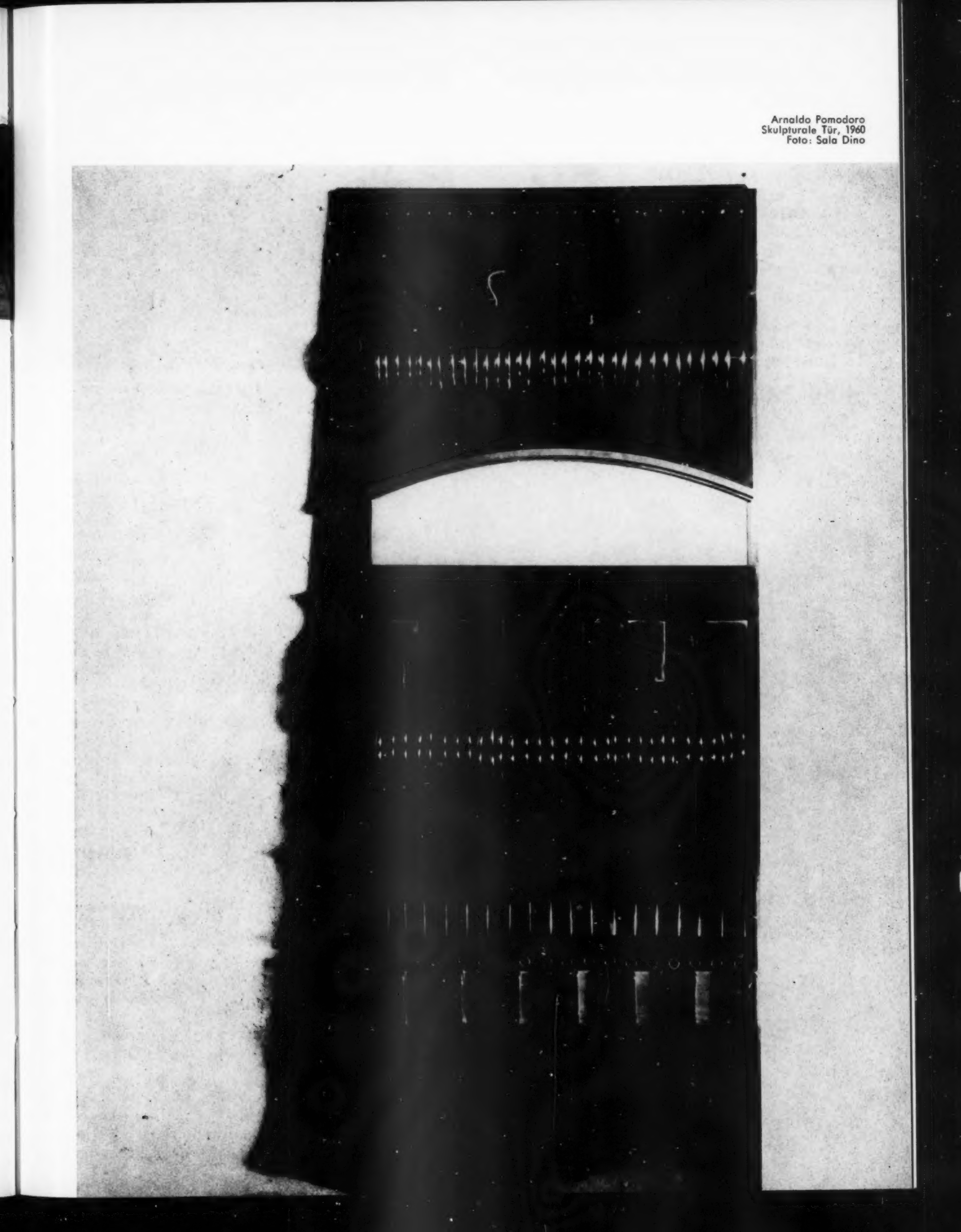
Teil der Fassade
des Kölner Domes



K. Prantl
Skulpturenreihe



K. Prantl
Bronze



Arnaldo Pomodoro
Skulpturale Tür, 1960
Foto: Sala Dino

Lichtprojektion der Zeit-Plastik „Musiscope"
von Nicolas Schöffer, 1960



Yves Klein
Flamme und Feuerwand vor dem Museum Haus Lange in Krefeld, 1961
Foto: B. Wember

Ebensa
diesem
in einer
teilige
gen rä
Form, s
ten Rau

In bew
ging in
Problem
Leiter d
für abs
Wände
die rec
auf der
grau, u
druck n
jedem
daß die
ungeral
keit set
einen S
der Me
zugewe
die Wa
Identitä
„Überw
trägerv

1934 ha
Unismu
gründet
einem I
fast ide

Verlore
des Kon
oder ge
chenpla
Künstler
gegang
schen
setzt, ha
ligen Pu
in sorgf
Gesetze
fung und
nachgeg
aber fo
Experim
schoben
– man l
Bildchen
tragen,
daß pas
henden
spiel bie

Zur Vo
rotieren
formen
Raum e

Ebenso bedeutsam wie Malewitschs Weiß-in-Weiß-Bild sind in diesem Zusammenhang **Piet Mondrians** (1872–1944) späte, nur in einem Fall vollendete „Boogie-Woogie-Bilder", deren kleinteilige Felderungen und rhythmisch gesetzte Farbgruppierungen räumliche Aktivität entfalten. Hier ist das Bild nicht mehr Form, sondern Struktur zum Zweck einer durch Farbe erzeugten Raumschwingung.

In bewußter Auseinandersetzung mit Fragen der Architektur ging in den zwanziger Jahren **El Lissitzky** (1890–1941) gleichen Problemen nach. Zusammen mit **Alexander Dorner**, seinerzeit Leiter des Museums in Hannover, richtete er 1925 einen Raum für abstrakte Kunst ein, der 1936 vernichtet wurde: „In die Wände des Raumes waren schmale Zinnstreifen eingelassen, die rechtwinklig zur Wandfläche standen. Da diese Streifen auf der einen Seite schwarz bemalt waren, auf der anderen grau, und weiß an den Kanten, änderte die Wand ihren Ausdruck mit jedem Schritt des Beschauers. Die Tonskala war in jedem Teil des Raumes verschieden. Daher kann man sagen, daß diese Konstruktion eine überräumliche Umgebung für die ungerahmten Kompositionen schuf. Diese optische Beweglichkeit setzte sich darin fort, daß eine Skulptur Archipenkos vor einen Spiegel gestellt wurde. Der Spiegel warf die Kehrseite der Metallstreifen zurück, nicht die Seite, die dem Beschauer zugewendet war. Auf diese Weise setzte der Spiegeleffekt die Wandkonstruktion derart fort, daß die Konstruktion ihre Identität durch die Verwandlung änderte" (Alexander Dorner, „Überwindung der ‚Kunst'"), aus dem Amerikanischen, Fackelträgerverlag, 1959).

1934 hat **Wladislaw Strzeminski** (1893–1952), der in Polen den Unismus als Sonderform des Suprematismus von Malewitsch gründete, die gerippte, sich in Bewegung auflösende Fläche zu einem luministischen Bildkonzept gemacht, mit der er weit auf fast identische Versuche der „Lichtmalerei" von heute vorgriff.

Verloren Suprematismus und Unismus durch die Fortsetzung des Konstruktivismus in der „art concret" auch an Bedeutung oder gerieten unter der Nachkriegsherrschaft dekorativer Flächenplaner fast in Vergessenheit, so ist ihnen dennoch ein Künstler aus der Schule der Konstruktivisten beharrlich nachgegangen: **Victor Vasarely** (geb. 1908). Neben konstruktivistischen Großflächenformen, scharfrandig gegeneinandergesetzt, hat er Bilder mit engzeiligen Schraffuren sowie kleinteiligen Punkt-, Dreiecks- und Vierecksrastern entwickelt, die er in sorgfältiger, an Mondrian geschulter Malerei vorträgt. Den Gesetzen optischer Täuschungen, scheinbarer Flächenvertiefung und -erhöhung ist er in einigen didaktischen Bildversuchen nachgegangen, um daraus eine konstruktivistisch gebundene, aber formreiche Raum- und Bewegungsmalerei zu gewinnen. Experimente mit durchsichtigen Folien, die, übereinandergeschoben, ein flirrendes Bewegungsspiel der Fläche ergeben – man kennt das Prinzip dieser Vibration von den lebenden Bildchen der Spielzeugindustrie – hat er auch auf Glas übertragen, in das er seine Rasterordnungen derart gravieren läßt, daß passend nebeneinandergestellte Scheiben dem vorübergehenden Betrachter ein flächenirritierendes Licht- und Raumspiel bieten.

Zur Vorgeschichte solcher kinetischer Versuche gehören die rotierenden Scheiben von **Marcel Duchamp** (geb. 1887), Spiralformen auf Glas, die bei kreisender Bewegung ein Flirren im Raum erzeugen. Hat Duchamp mit diesen Bewegung praktizierenden, von **Jean Tinguely** (geb. 1925), **Yaacov Agam** (geb. 1928), **Soto** (geb. 1923) u. a. vielfach fortgesetzten Experimenten zu Lösungen beigetragen, die die Fläche zu einem Raumereignis machen – man denke auch an sein „Großes Glas", das als Montage von halbdinglichen Metallformen auf Glas allerdings noch der dadaistischen Dingkoppelung verhaftet ist – so lösen **Nahum Gabo** (geb. 1890) und **Alexander Archipenko** (geb. 1887) mit ihren Plexiglasplastiken das Volumen in wie aus Luft geformte Gebilde auf. Diese sammeln Licht und reflektieren es. Das Thema Licht behandelte ebenso früh **Antoine Pevsner** (geb. 1886), der seinen Metallskulpturen eine geriefelte Oberfläche gibt. Der dynamische Habitus seiner Formen, die sich zu drehen und zu winden scheinen, entspricht einer von Metallrippe zu Metallrippe gleitenden Lichtbewegung, wenn der Betrachter diese Plastiken umgeht.

**Michel Larionow** (geb. 1881) ist mit seinem „Rayonnismus" über eine illustrative Bearbeitung der Lichtthematik nicht wesentlich hinausgekommen, anders als **Robert Delaunay** (1885–1941), der mit **Sonja Delaunay** (geb. 1885) den „Orphismus" begründete. **Constantin Brancusi** (1876–1957) gelangte zu einer Lichtmetaphysik auf strengster Formengrundlage mit den in jahrelanger Arbeit zu höchstem Glanz polierten Oberflächen seiner hieratischen Skulpturen. Carola Giedion-Welcker berichtet in ihrem Brancusi-Buch über die Lichtreligion dieses großen Künstler-Eremiten:

„In der ‚Endlosen Säule' wurde wieder durch ausgewogene Proportionierung ein schwebendes, unwahrscheinliches Gleichgewicht erreicht, welches dem Künstler gestattete, gegen alle Berechnungsweisheit der Ingenieure nur ein weniges der aufsteigenden Vertikalen in den Boden zu versenken, um die Stabilität des Ganzen zu wahren. In monumentaler Ausführung wurde diese Säule, nun 30 Meter hoch mit einem Durchmesser von 1,20 Meter, als letztes Glied einer ganzen Kette, 1937 in Targu-Jiu – der heimatlichen Region des Künstlers am Fuße der Karpaten – in vergoldetem Stahlguß aufgerichtet. Hier wird sie zur aufstrahlenden, lichtreflektierenden Vertikalen und scheint die Gestalt einer Himmelsleiter anzunehmen, um sich aus der weiten Landschaft zu den Wolken emporzurichten..."

Zweifellos hat ein Maler wie Yves Klein seine Lichtvorstellungen wie auch seine Idee des Fliegens – von Brancusi nicht im konkreten, sondern symbolischen Sinne gemeint – von dem Rumänen übernommen.

Pevsners sowie Brancusis Raum- und Lichtdynamik wirkten auf jüngere Plastiker wie **Brigitte Meier-Denninghoff** (geb. 1923) und **Norbert Kricke** (geb. 1922), der in seiner Idee der „Wassersäule", eines Rohres aus Plexiglas, durch das Wasser aufsteigt, um außen in sanftem Vibrato herabzurinnen, zu neuen architekturplastischen Lösungen kommt.

In der „Endlosen Säule" von Brancusi ist außer der Lichtthematik das z. Z. aktuelle Prinzip der Formaufstockung gleichartiger Teile, das Prinzip der formwiederholenden Reihe konsequent formuliert. Brancusi hat es in anderen Plastiken und in seinen berühmten Sockeln mehrfach abgewandelt.

Auch in manchen dem Bauhaus und der Schule **Johannes Ittens** (geb. 1888) verpflichteten Grundlehren, die auf ein Zusammen von Architektur, Plastik und Malerei reflektieren, so bei **Josef Albers** (geb. 1888) oder **Boris Kleint** (geb. 1903), **H. Neuner** und **F. R. Vahle** zählt diese Wiederholungs- und Reihentechnik seit langem zum Programm. Boris Kleint ist ihr in eigenen Bild- und

Fotoversuchen nachgegangen. Einer seiner Schüler, **Oskar Holweck** (geb. 1924), trat mit auf der Grundlehre Kleints basierenden Grafiken hervor.

Von den Voraussetzungen des Konstruktivismus aus erarbeitete der Brasilianer **Almir Mavignier** (geb. 1925) seine kontrastfarbigen, schematisch gegliederten Punktfelder. Eine Methode, mittels Folien, Metallgitter und dergleichen auf halbmechanischem Wege Punktraster herzustellen, führte der Deutsche **Hajo Bleckert** ein. Seine subtil gestuften Punktanordnungen gerieten bald in den Schatten des agileren **Otto Piene** (geb. 1928), der das Verfahren übernahm und die Graustrukturen Bleckerts in Rot, Gelb und Gold verwandelte. In Weißbildern bringt Piene die Fläche zu großer Helligkeit. Es sollen flirrende Lichtwirkungen entstehen. Mit seinem „Lichtballett", bei dem eine Lichtquelle durch bewegte Metallraster wandernde Punktfelder projiziert, kommt der Maler auf die mechanischen Lichtspielpraktiken von **Laszlo Moholy-Nagy** (1895–1946), **Ludwig Hirschfeld-Mack** (geb. 1893), **Josef Hartwig** (1880–1955) und **Kurt Schwerdtfeger** (geb. 1897) zurück, wie sie auch **Nicolas Schöffer** (geb. 1912) weiter verfolgt hat.

Zu Piene gesellt sich **Heinz Mack** (geb. 1930), der von einer kubisch verblockten, später informell gelösten Malerei zu streng parallelen Streifenstrukturen gelangte, die er hauptsächlich in schwarz-weißen Bildern wie auch in silbern spiegelnden Aluminiumreliefs realisiert. Das von den „Lichtreliefs" reflektierte Licht soll durch die gepunzten Streifen und Punkte geformt werden. In seinem Bemühen um eine Verbindung von Licht, Struktur und Bewegung entwickelte Mack ferner Lichtboxen, Schachteln aus geriefeltem Glas, in denen elektrisch betriebene Lichtreliefs rotieren. Die durch das Rillenglas gebrochenen Reflexe geraten so in tanzende Bewegung. Auch hier schließt sich die Rastermalerei den mechanisch agierenden Fortbildungen des Kinetismus von Duchamp und seinen Nachfolgern an.

Die Versuche, Licht und Bewegung mit mechanischen Mitteln zu realisieren, leiden alle daran, daß sie, an der Technik orientiert, nicht ihrem aktuellen Stand entsprechen. Die moderne Technik ist dabei, den mechanischen Automaten durch den elektronischen zu ersetzen, womit sie eine Lage geschaffen hat, der mechanistische Vorstellungen nicht länger entsprechen. Dieser veränderten Situation werden bis jetzt nur die Versuche von **Karl Otto Götz** (geb. 1914) gerecht, der, vorerst mit statistischen Vorberechnungen und Modellbildern beschäftigt, an der Entwicklung einer elektronischen Malerei mit den Mitteln des Fernsehens arbeitet. Eine Malerei, die den Elektronenstrahl als Instrument abstrakter Gestaltungen benutzt, könnte sinnvoll die kinetischen Versuche des abstrakten Films fortsetzen, womit die Zeitdimension nicht nur approximativ wie in der übrigen Automaten- und Bewegungskunst in die bildende Kunst eingeführt würde, sondern eine der Musik analoge Funktion erhielte. Ein Ablösung der Malerei im Ganzen durch das bewegte Bild ist dabei natürlich nicht zu erwarten, wenn solche Prognosen aus den zwanziger Jahren heute auch wieder gestellt werden. Die schwierige Flächen- und Raumproblematik der Malerei wächst durch die Hinzunahme des Zeitproblems ins Hypertrophische eines Raum-Zeit-Gesamtkunstwerks, das mehr mit der Oper als mit dem Bilde konkurriert.

Sowohl die informalistisch als auch die konstruktivistisch verwurzelte neuere Malerei und Plastik, über die wir hier einen kurzen Überblick zu geben versuchten, sind auf der Suche nach einer neuen Objektivität, die den Grundlagen unserer Zivilisation gemäßer als die subjektiven Schilderungen der Tachisten und anderer Ausdruckskünstler ist. Ein solcher Objektivismus beinhaltet die Unterwerfung des subjektiven künstlerischen Impulses unter allgemeinere Ordnungskategorien, die man als Basis eines größeren Kontaktes zwischen Bild, Plastik und Bauwerk, zwischen Kunst und Technik, somit auch zwischen Mensch und Technik heute benötigt.

Diesem von Künstlern ins Auge gefaßten Kommunikationsversuch schließen sich junge Maler und Plastiker mehr und mehr an, von denen wir noch **Raimund Girke** (geb. 1930), **Francesco Lo Savio** (geb. 1935), **Herbert Oehm** (geb. 1935), **Günther Uecker** (geb. 1930), **Hans-Peter Vorberg** (geb. 1930), **Hal Busse** (geb. 1926), **Adolf Luther** (geb. 1912), **Ludwig Wilding** (geb. 1927), **Reimer Jochims** (geb. 1935), **Kilian Breier, Jochen Hiltmann** (geb. 1935) und **Karl-Heinz Droste** (geb. 1931) nennen wollen. Auch einige Tachisten, z. B. **Winfred Gaul** (geb. 1928) wenden sich der neuen Stilform zu.

Kritisch sind gegen die neuen Tendenzen in Malerei und Plastik einige Einwände möglich. Sie richten sich zunächst gegen den ornamentalen und didaktisch-schematisierenden Zug dieser Richtung, dem nicht alle entgehen. Statt lebendiger Struktur und subtiler Gliederung, die man erstrebt, entsteht toter Rapport, Tapete und Dekoration. Selten zuvor bewegte sich die bildende Kunst so nah an der Grenze zum bloß schmückenden, das Auge ermüdenden Muster.

Den dekorativen Schwächen dieser Malerei widerspricht nicht ihr Verlangen nach einer Gemeinschaft mit der Architektur, die aus eigenen Mitteln mit monochromen Flächen, wabenförmigen Sonnenbrechern, Lamellen und ähnlichem zu gestalten gewohnt ist. Die puristischen Lösungen des neuen Stils sind einer Verwechslung mit den Prinzipien der Architektur besonders ausgesetzt. Diese Architektur bedarf keiner völlig gleichsinnigen Malerei und Plastik, die ihr System illustriert, statt es schöpferisch zu erweitern.

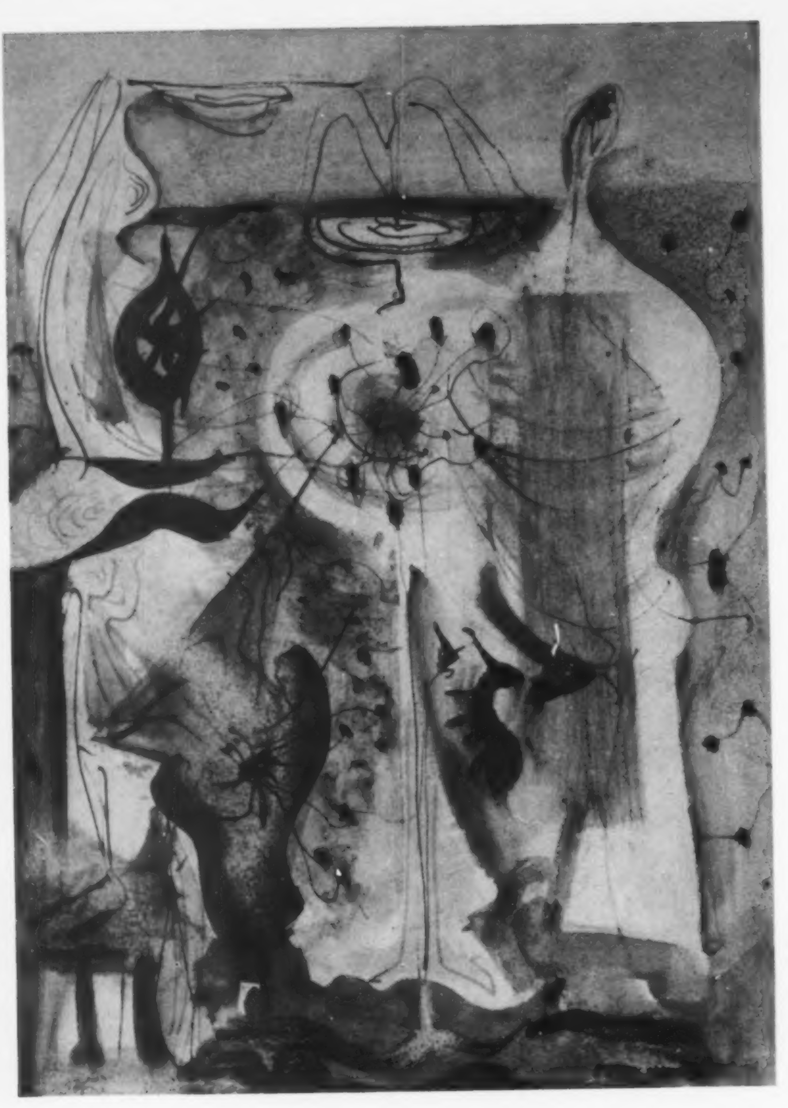
Was ihre Beziehung zur Technik betrifft, so bleibt die neue Kunst in mehrfacher Hinsicht hinter dem ästhetischen Selbstausdruck dieser Technik zurück – man denke an aluminiumglitzernde Flugzeugleiber, Rippenkonstruktionen, Armaturen, Lichtanlagen, Radarschirme und Teleskope mit ihrer mathematisch gegründeten Schönheit. Die bildende Kunst gerät auf dem Wege einer Angleichung an die Bauprinzipien von Architektur und Technik schon wegen ihrer technisch beschränkteren Mittel in eine durchaus inferiore Position.

Die Gefahr der neueren Malerei und Plastik liegt also in einem zu ihrem Objektivismus sich gesellenden Physikalismus, der dort zutage tritt, wo die Mittel Farbe, Licht, Metall, Glas usw. lediglich in ihrer substanziellen, nicht in ihren essentiellen Wirkungen vorgeführt werden. So ist es am deutlichsten bei Yves Klein der Fall, der die Physis, nicht aber die Metaphysis eines Ultramarinblau zur Schau stellt, wobei statt Kunst notwendig Kunstgewerbe zustandekommt.

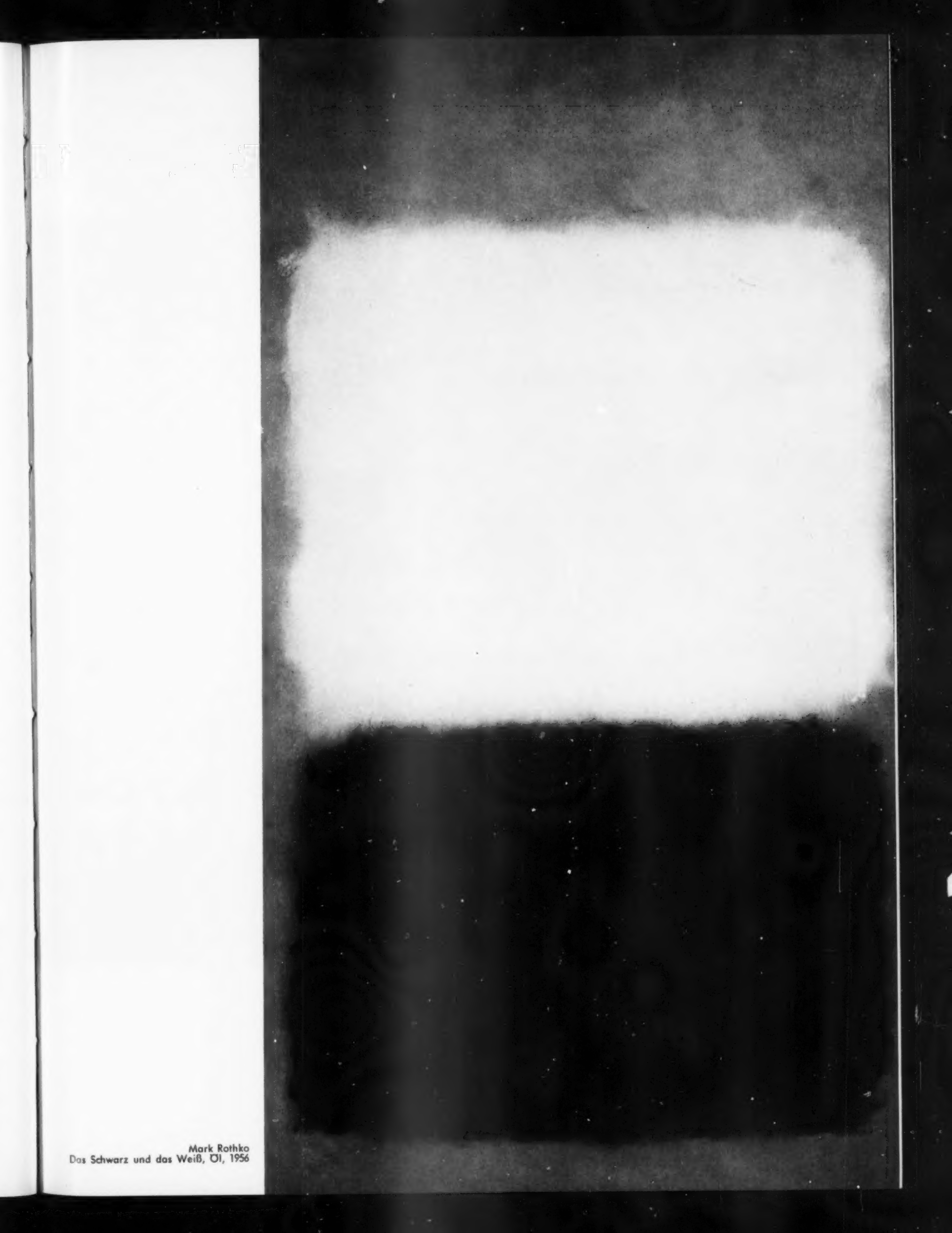
In solchem Kunstgewerbe ist das Material in seiner Stofflichkeit belassen und der Mensch, zumal der Künstler nicht länger eine Existenz, die diese Stofflichkeit in der Verwandlung aufzehrt, transzendiert.

Bleibt die menschliche Existenz indessen in der neuen Kunst lebendig, hat sie, weil noch stärker von allem figurativen Ballast befreit als die abstrakte Malerei zuvor, die besondere Chance, die spirituelle Radikalität der modernen Kunst neu zu beweisen.

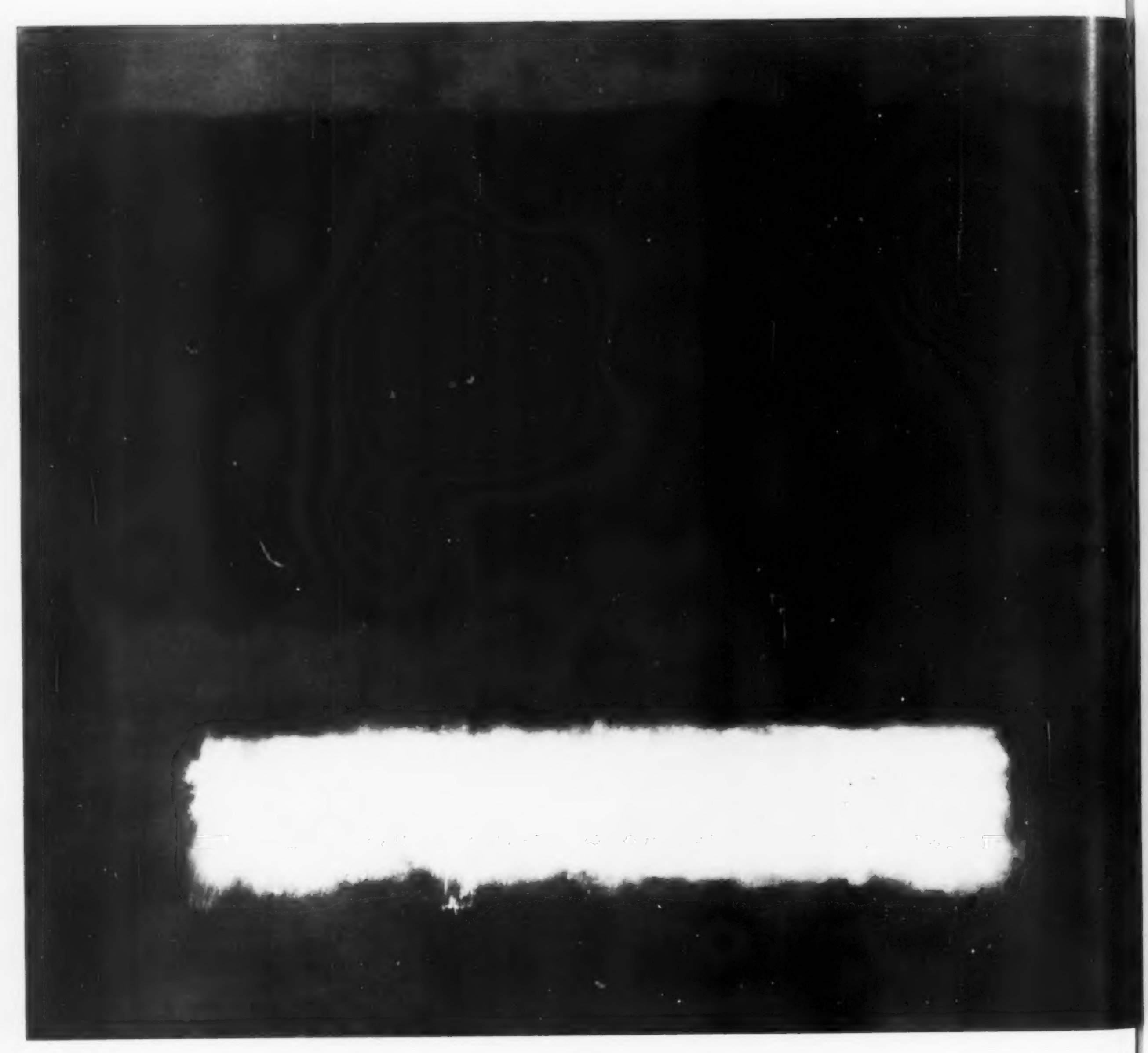




Mark Rothko
Taufszene, Aquarell, 1945



Mark Rothko
Das Schwarz und das Weiß, Öl, 1956



Mark Rothko
No. 8, Öl, 1960



Mark Rothko
Schwarz auf Rot, 1957

Wenn
lebend
das ge
Werke
licher B
der übr
Rothko
Er ist 1
land, C
New Y
kurz be
stellung
tunity C
Ausstel
Venedi
Museum
mythol
Roosev
Federa
sche Kü
1940 ze
York üb
Als Rot
nen Erf
neuen S
erstaun
kenntni
Eye" (D
mälde,
zontale
struiert
er sich
„Der F
Punkt z
gung v
zwische
gebe ic
welche
von Ide
selbst d
und mu
dann e
nen un
dern A
Bradley
erstenm
führten
wischte
waren.
erfunde

LIL PICARD

# MARK ROTHKO

Wenn das „Museum of Modern Art" in New York einem lebenden Maler eine retrospektive Ausstellung widmet, die das gesamte Parterre des Gebäudes füllt – hier sind es 55 Werke von 1945 bis heute – ist dieser Maler gewiß von wesentlicher Bedeutung im heutigen Kunstleben sowohl Amerikas wie der übrigen Welt. Diese ungewöhnliche Ehre wurde jetzt Mark Rothko zuteil.

Er ist 1903 in Dwinsk (Rußland) geboren, kam 1913 nach Portland, Oregon (USA), studierte 1921 in Yale, ging 1925 nach New York, lernte hier bei dem Maler Max Weber, arbeitete kurz bei Max Ernst und dann für sich allein. Rothkos erste Ausstellung veranstaltete mit einigen Bildern 1929 die „Opportunity Gallery" in New York, die erste wirklich bedeutende Ausstellung jedoch gab ihm Peggy Guggenheim (die jetzt in Venedig lebt und moderne Kunst in ihrem Peggy Guggenheim Museum zeigt) 1945 in der Galerie „Art of this Century" mit mythologischen, surrealistischen Gemälden. Zur Zeit der Roosevelt-Regierung gehörte Mark Rothko dem „W. P. A. Federal Project" an, das nach der Wirtschaftskrise amerikanische Künstler mit festen Bezügen unterstützte.

1940 zeigte der Künstler Bilder bei dem von Berlin nach New York übergesiedelten J. B. Neumann.

Als Rothko Anfang der Vierziger Jahre seine ersten umstrittenen Erfolge in der Galerie Betty Parson hatte, wo er seinen neuen Stil, Gemälde von überdimensionalem Maßstab, einem erstaunten Publikum darbot, erschien sein künstlerisches Bekenntnis in einer avantgardistischen Zeitschrift „The Tiger's Eye" (Das Auge des Tigers), mit fünf Abbildungen der Gemälde, die aus großen dunstig gemalten Rechtecken und Horizontalen, breiten Streifen dünn aufgetragener Farben konstruiert waren. Das künstlerische Bekenntnis Rothkos, in dem er sich von allem Gegenständlichen lossagt, lautet übersetzt: „Der Fortschritt im Werk des Malers, wie es in der Zeit von Punkt zu Punkt wandert, strebt nach Klarheit: nach der Beseitigung von allen Hindernissen zwischen Maler und Idee, und zwischen Idee und Betrachter. Als Beispiel solcher Hindernisse gebe ich (unter anderem) Erinnerung, Geschichte, Geometrie, welche Verallgemeinerungen sind, aus denen man Parodien von Ideen ableiten könnte, die wie Geister sind, aber nie Idee selbst darstellen. Diese Klarheit zu erreichen, ist unabwendbar und muß sich verständlich machen." Im Jahre 1952 war Rothko dann einer der „15 Americans" der berüchtigten, angegriffenen und aufsehenerregenden Ausstellung im Museum of Modern Art, in der die Maler Clyfford Still, Jackson Pollock, Bradley Tomlin, Corbett, mit Rothko zusammen eigentlich zum erstenmal einem größeren Publikum jene Riesengemälde vorführten, auf denen nur abstrakte Formen und wilde oder verwischte Farben, Kleckse und undefinierbare Dinge zu sehen waren. Damals wurden „Hindernisse" beseitigt und „Neues" erfunden. Die Schule von New York erlebte ihre Geburt. Jetzt gehört Rothko zur ersten Garnitur der Kunstgalerien, der Sidney Janis Galerie, zu der er 1955 zusammen mit Pollock von Betty Parson überwechselte. Seine Gemälde bringen Preise zwischen 8000 bis 15000 Dollar. Eine Serie von Wandgemälden, die Rothko 1958 im Auftrag des Park Avenue Restaurants „The Four Seasons" ausgeführt hat, ist jetzt im Museum ausgestellt. Rothko hat diese Wandbilder kurz vor der Ablieferung zurückgehalten, da er sie für ein kommerzielles Unternehmen nicht geeignet empfand. Er hat, so hört man, eine große Summe, die er als Anzahlung erhalten hat, an das Restaurant zurückerstattet.

Die in dunklen rotbraunen Farbtönen mit Ölfarbe und Eigelb-Terpentin-Lösung matt und undurchsichtig gemalten Leinwände, die neun zu zwölf und auch sechs zu fünfzehn Fuß groß sind, stellen Pforten, Eingänge, Fenster dar, die wie in einen Tempel zu führen scheinen. Sie werden von John Canaday, dem Kritiker der „New York Times" so beschrieben, als seien sie „rituelle Symbole einer strengen und primitiven Religion". Diese Gemälde, die gigantische Ausmaße haben und in großen breiten Rechtecken mit dunstigen Rändern in drei oder zwei Farben abgestuft sind, vibrieren in Farbe. Die Wirkung ist die einer beklemmenden Tragik, aber auch einer unermeßlichen Weite, Unendlichkeit, ja Erlösung.

Rothko erklärt oft in Gesprächen, wie er vor Jahren zum erstenmal dieses Gefühl der Ferne und Unendlichkeit des Raums und des grandiosen Maßstabes, gemessen an der Beziehung zum „Ich", für sich selbst entdeckt hat. Er erlebte es in Oregon, als er oberhalb einer Landschaft die endlose Weite erblickte, getaucht in weißen Nebel, und wie er plötzlich in dem Dunst des weißen Nichts eine winzige dunkle Form auftauchen sah, ein sich bewegendes Auto, als konkreten Kontrast.

Jetzt steht man verblüfft, aber auch fasziniert vor den viele, viele Meter breiten und hohen Wandgemälden, die von allem Gegenständlichen befreit sind und die Leere an sich glorifizieren, eine Welt des unbedingten Nichts. Man steht vor diesen Bildern, und ist erfaßt von einer Luft der Farbe, in die man hineingezogen wird wie in einen Raum.

Rothko fing 1944 bis 1945 an, seine surrealistischen, lyrischen, sensitiven Formen, die an Unterwasserpflanzen erinnern, in lose, an den Rändern wie zerfranste Rechtecke und Quadrate aussehende Gebilde abzuwandeln. Mit den Jahren hat der revolutionäre Künstler dann seine Idee, das Staffeleibild zum Raumbild zu gestalten, mehr und mehr entwickelt. Die Bilder wurden von Jahr zu Jahr größer im Umfang, klassischer in der Idee, und die Farben, die zuerst matt pastellartig waren, gelblich, grau, bläulich, mit orangebraunen Effekten, wurden dann hellgelb, orange, wie Sonnenaufgänge, blau, grau, weiß wie die See, rot, schwarz, weiß, grau wie Gärten im Sommer. Dann, Ende der fünfziger Jahre, wurden sie langsam dunkler, matter, drohender, violett, blau, schwarz und zuletzt 1959 und 1960 sind sie wie wuchtige, glühende, feurig dunkelrote Tore zum Hades, furchterregende gewaltige Torbogen in die Zeit, die grausam wartet – die unbekannte Zukunft, das Schicksal, unentrinnbar, vielleicht der Tod.

Dies sind die Assoziationen, die diejenigen Betrachter haben, denen die Bilder und Ideen eines Schöpfers und Philosophen wie Mark Rothko etwas Positives sagen. Jene jedoch, die in den vom Gegenstand, vom Objekt restlos befreiten Farbphantasien des Malers nur einen schlechten Witz sehen wollen, die seine Ehrlichkeit anzweifeln, die glauben, daß es ein zynisches Unterfangen sei, solche Riesen-„Scheunentore" der Ma-

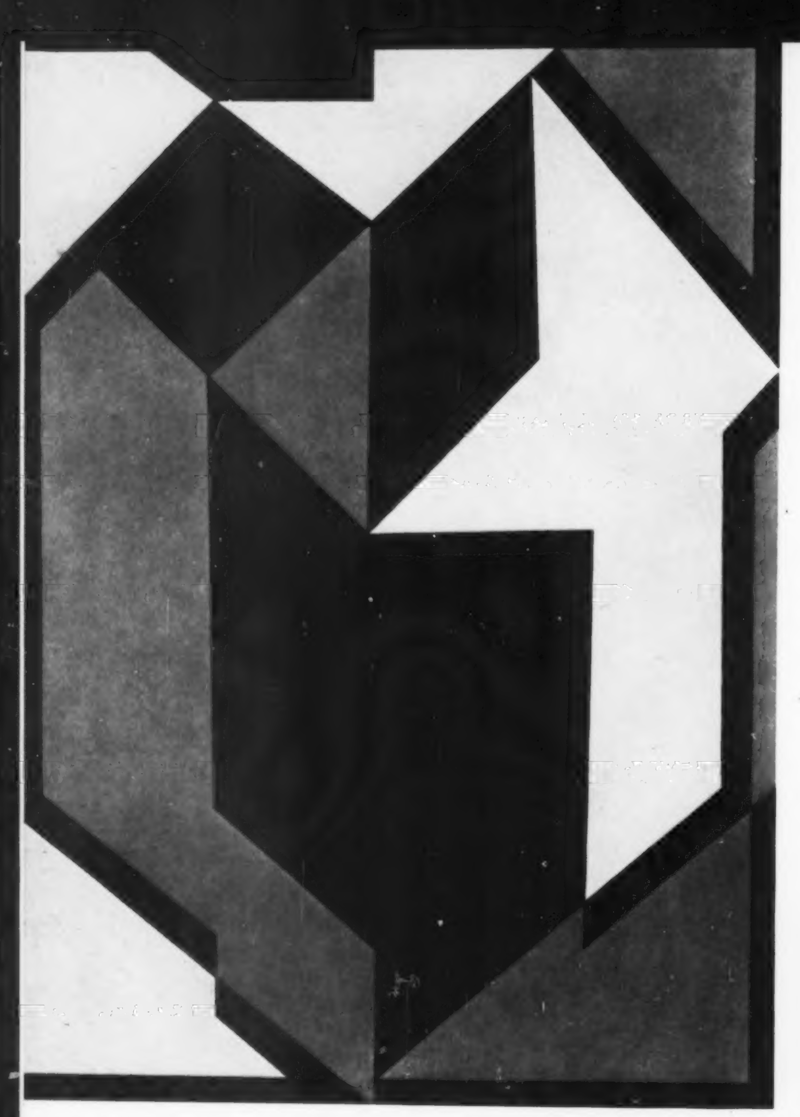
lerei zu produzieren, schütteln die Köpfe und wenden sich achselzuckend ab von jenen Gebilden, die auch von einiger Kunstkritikern verdammt werden. Nur die Zeit wird entschei den, wie wesentlich die Erfindung Rothkos für die Neugestaltung des Raumes, der Fläche in der Malerei unserer Zeit ist und sein wird. Sicherlich war er es, zusammen mit Barnett Newman, Clyfford Still und Ad Reinhardt, der es zum erstenmal wagte, überdimensionale Wandgemälde mit Farbe zu füllen, die den Eindruck von Weite, Größe, Ferne übermitteln, den abstrakten Ausdruck für das, was Amerika ist: endlose Strecken Landes, teils noch unbebaut und unbesiedelt, ein junges Land, ein neuer Anfang. Skala, Dimension, Raum sind Begriffe, die diese jungen Maler von 1945 ergründen wollten. Jetzt, 1961, hat ihr Einfluß Europa längst erreicht und macht sich bei den jungen Künstlern in Europa mehr und mehr geltend.
Die im Museum of Modern Art gezeigte Ausstellung wird später nach England gehen.

ANTON HENZE

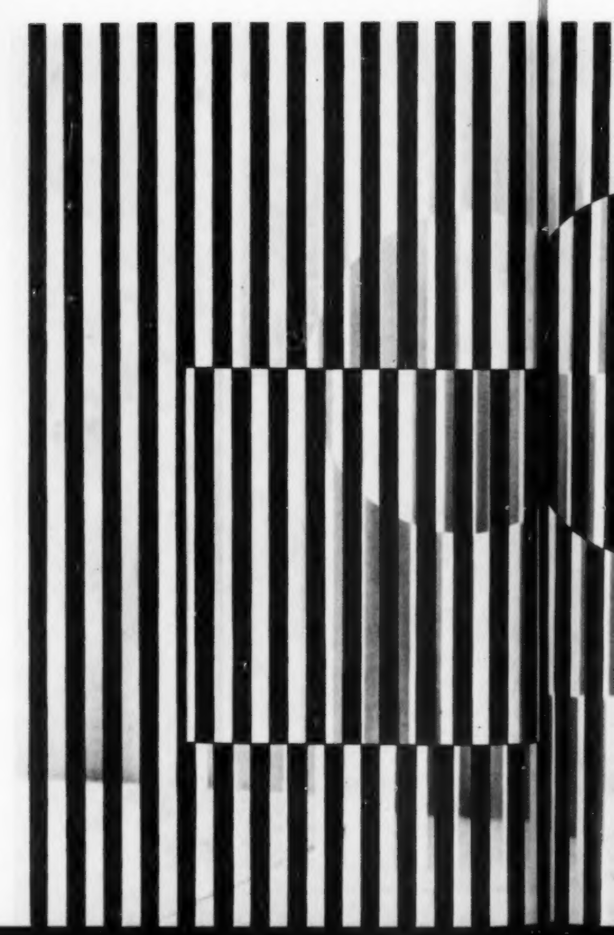
# VICTOR VASARELY

Die Bilder von Victor Vasarely sind Ereignisse elementarer Geometrie. Quadrat und Kreis, Rechteck und Dreieck, Punkt und Linie scheinen ihm als Muster zu genügen. Mit ihnen kann man eine Komposition anlegen, die eine ebene Fläche ist. Vasarely bezeichnet seine Kunst jedoch als ***plastique cinétique***. Das ist kein Schlagwort. Wenn wir seine Kompositionen länger betrachten, wird die schwarze Kreisscheibe zur Kugel, das Quadrat erhält die Dimensionen des Kubus, das Dreieck erhebt sich zum raumkörperlichen Dasein der Pyramide. Vasarely läßt uns keinesfalls hinter die Dinge blicken, er sieht sie nicht einmal von der Seite an. Trotzdem geschieht, was dem Kundigen widerfährt, wenn er den Grundriß eines Hauses betrachtet. Aus den zwei Dimensionen des Planes erheben sich vor seinem inneren Auge die dreidimensionalen Räume und Körper des Bauwerkes. In einer Komposition, die wie ein Gitter angelegt wurde, verschieben sich Teilstücke der Streifen im Muster von Rechteck und Kreis. Hinter dem Gitterwerk treten andere Rechtecke und Kreise in schwächeren Farben zurück. In anderen Bildern kommen die Muster in ein aperspektivisches Verhältnis zueinander. In einem wie im andern Bild entsteht Bewegung. Die Körper unserer schönen Augentäuschung bilden sich den imaginären Raum, in dem sie kreisen, sich drehen und einander begegnen.
Victor Vasarely kam nicht durch Zufall oder Willkür zu dieser Malerei. Der Ungar, 1908 in Pécs geboren, besuchte 1929 das „Bauhaus von Budapest", das Mühely. Dort lernte er die Theorien und das Schaffen von Mondrian, Kandinsky, Malewitsch, Le Corbusier und Gropius kennen. Sein Lehrer war Moholy-Nagy. Als Vasarely 1930 nach Paris ging, erlag er nicht den bildnerischen Versuchungen der Schule von Paris. Er gab zwar die farbige Askese Mondrians auf und öffnete sein Bild den reicheren und wärmeren Tönen der französischen Malerei, in der Komposition beschritt er jedoch unbeirrt den unbequemen Weg des Konstruktivismus. Paris sah ihn als Maler eine „strengen Ernstes und einer heldenhaften Note" an (Degand). Diese Herkunft sagt etwas über die Prinzipien und Formen, deren Vasarely sich bedient. Er dürfte auch dem italienischen Futurismus zu danken haben; Malerei als ***plastique cinétique*** war dessen zentrales Anliegen. Vasarely kam jedoch schaffend weiter, weil persönliche Antriebe und die Tendenzen der Zeit ihn zu einem neuen Kunstbegriff führten. Malerei und Plastik sind für ihn anachronistische Begriffe. Man kann nur von einer zwei-, drei- oder vieldimensionalen Plastik sprechen. Es gibt nur eine plastische Sensibilität. Sie kann sich allerdings schöpferisch in verschiedenen Räumen verwirklichen. Vasarely hält die hergebrachte statische Malerei für egozentrisch. Die ***plastique cinétique*** entspricht dagegen den sittlichen, soziologischen und ökonomischen Forderungen unserer Zeit. Sie ist sozial, ein Werk der Nächstenliebe.
Äußerungen dieser Art sind für den Maler gewagt. Jeder kann an der Wand des Ausstellungsraums prüfen, ob er sich nach ihnen richtet oder ob sie graue Theorie bleiben. Vasarely achtet sie als Grundgesetz seines Schaffens. Betrachten wir die Bilder einer komplizierteren geometrischen Grundordnung, so sehen wir, daß die Formen sich gegeneinander absetzen, einander suchen und fliehen, in Spannung und Bewegung kommen. Wir gewinnen den Eindruck, daß sie uns aus der Fläche entgegenkommen und zugleich raumheischend in die Bildebene zurückweichen. Während wir das beobachten, öffnet sich das Bild; es wird Raum. Das geschieht nicht im Sinne der Linearperspektive. Wir blicken nicht durch den Rahmen wie durch ein Guckloch in einen umgrenzten, mit genauen Fluchtlinien in die Tiefe gehenden kastenförmigen Raum. Der Raum dieser Bilder ist vielfach gebrochen und aus sich heraus be-

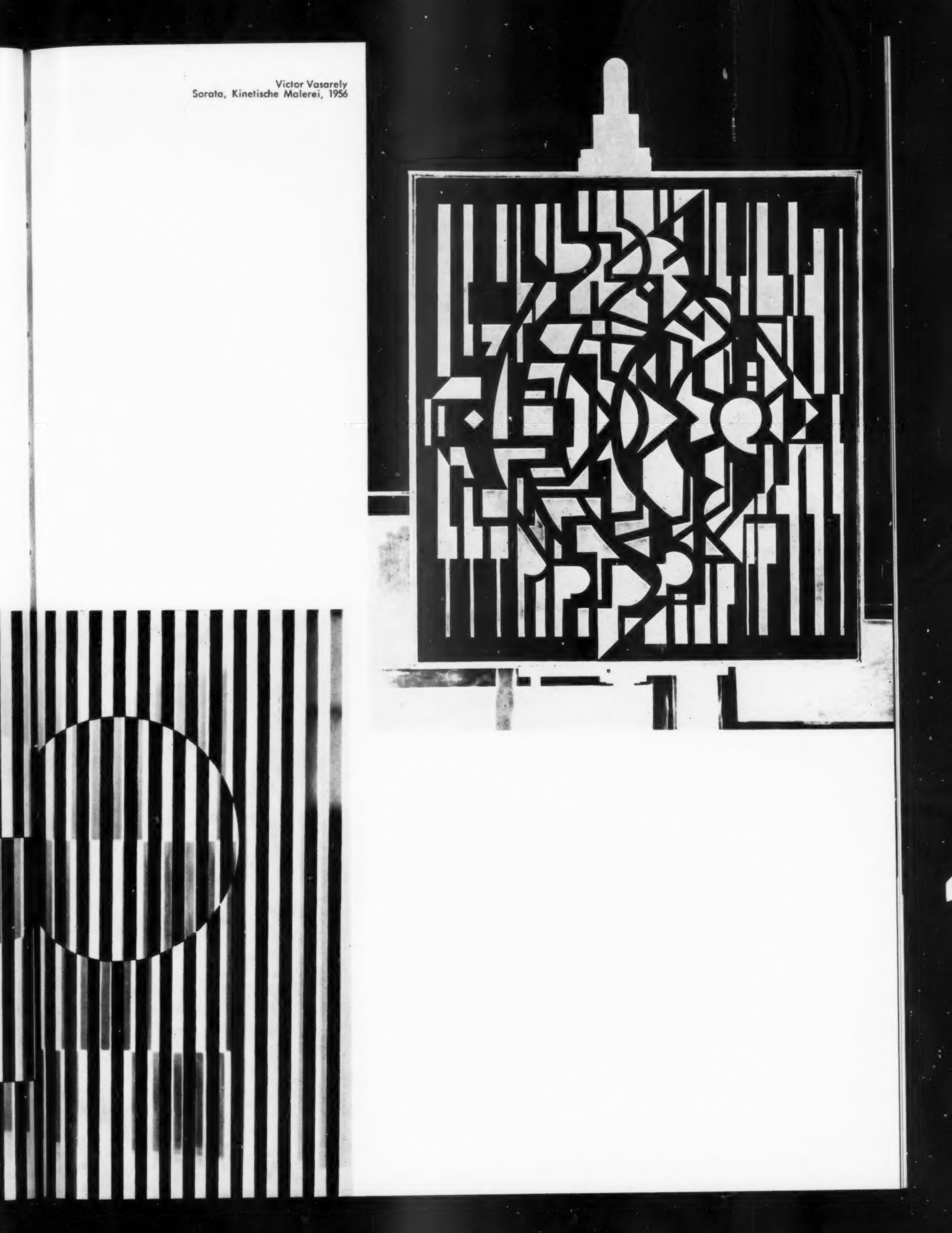




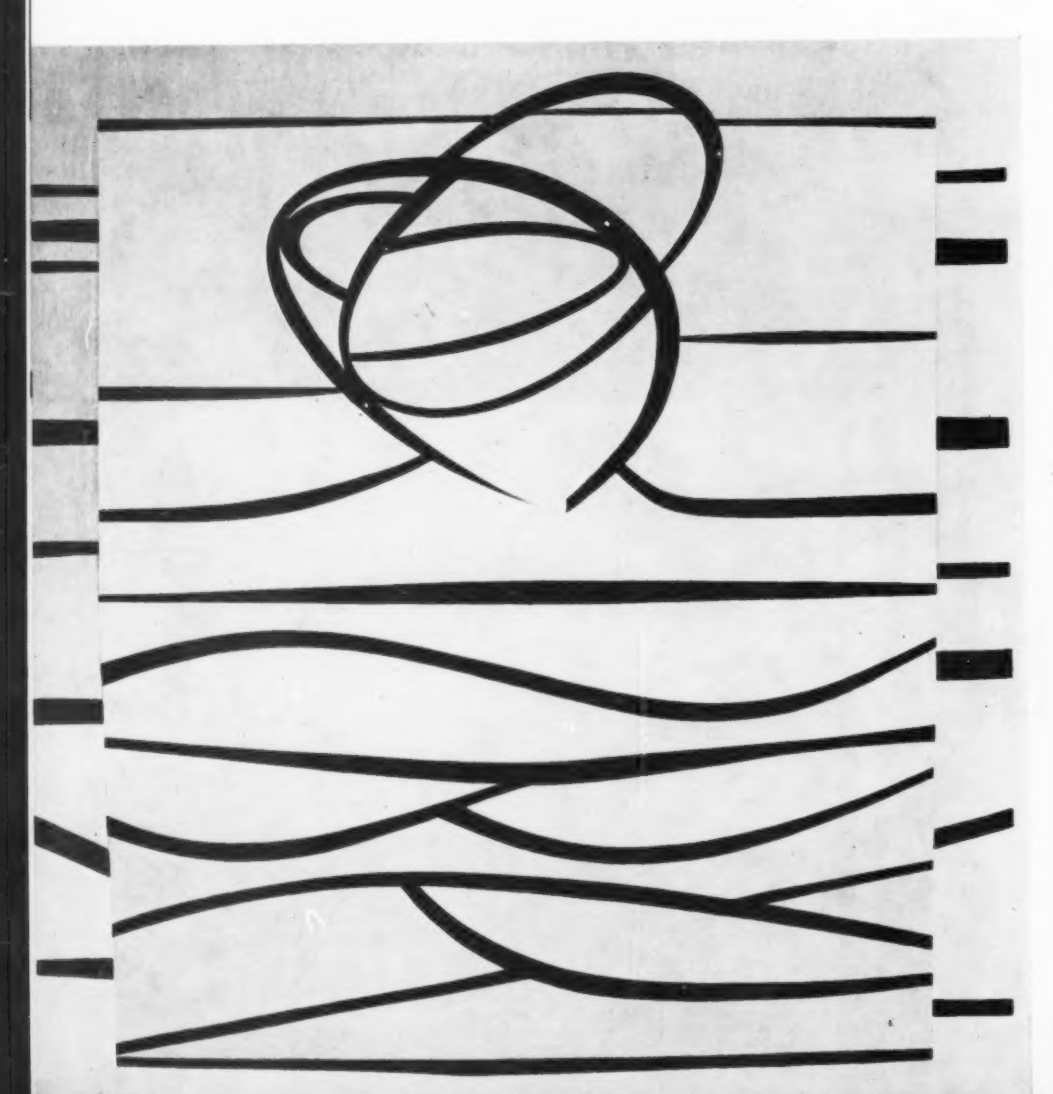
Victor Vasarely
Quito, Öl, 1953—58



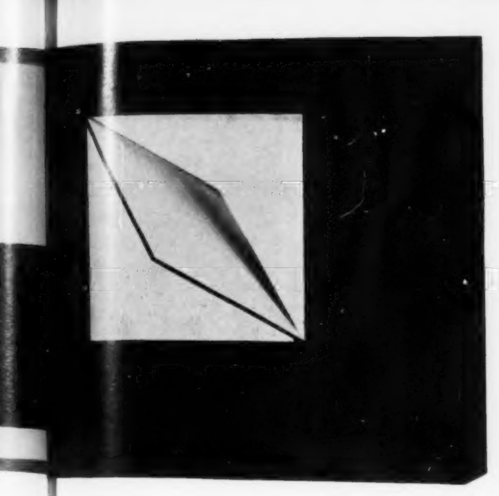
Victor Vasarely
Kinetische Studie, 1954



Victor Vasarely
Sorata, Kinetische Malerei, 1956

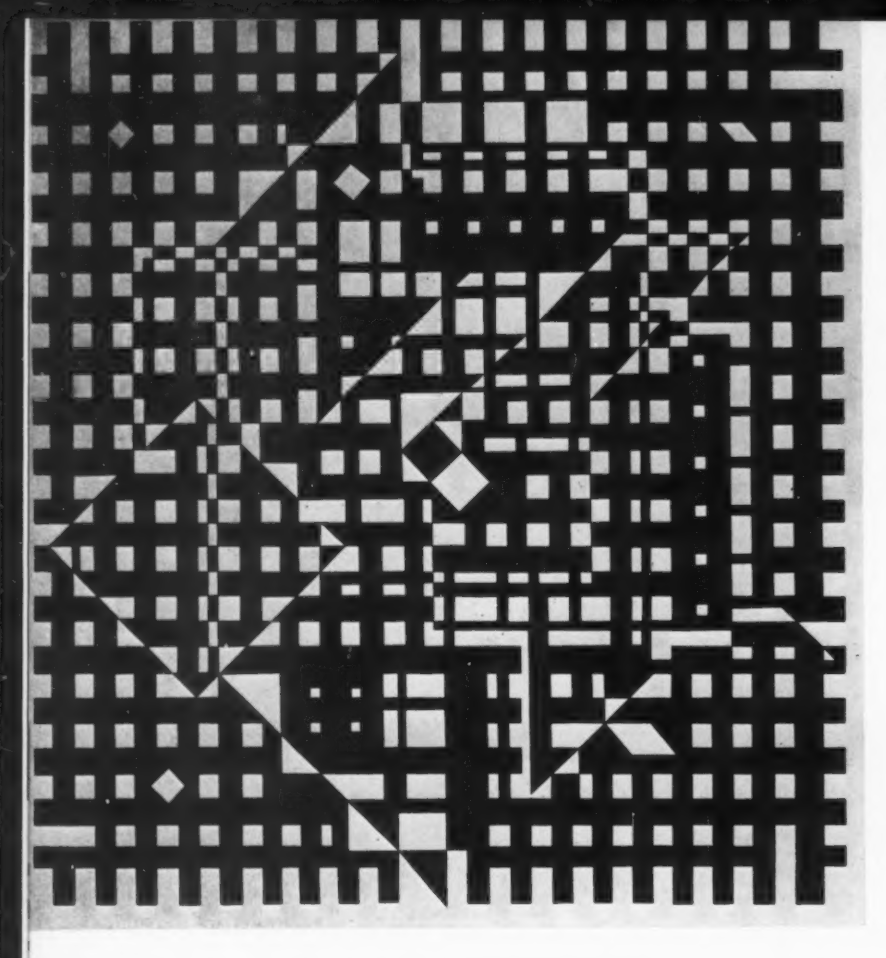


Victor Vasarely
Balaton, Öl, 1956



Victor Vasarely
Wandgemälde an der Universität von Caracas, Venezuela, farbige Keramik, 3 x 17 m

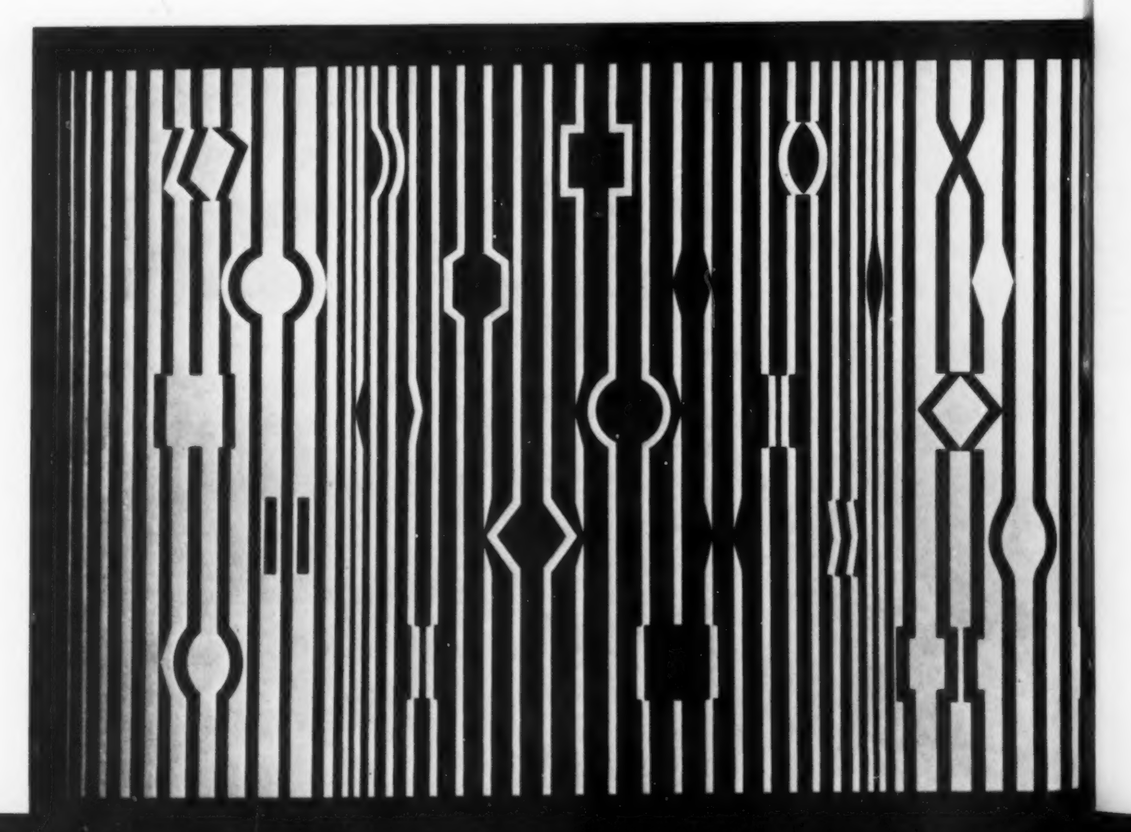
Victor Vasarely
Heloen, Kinetische Malerei, 1956

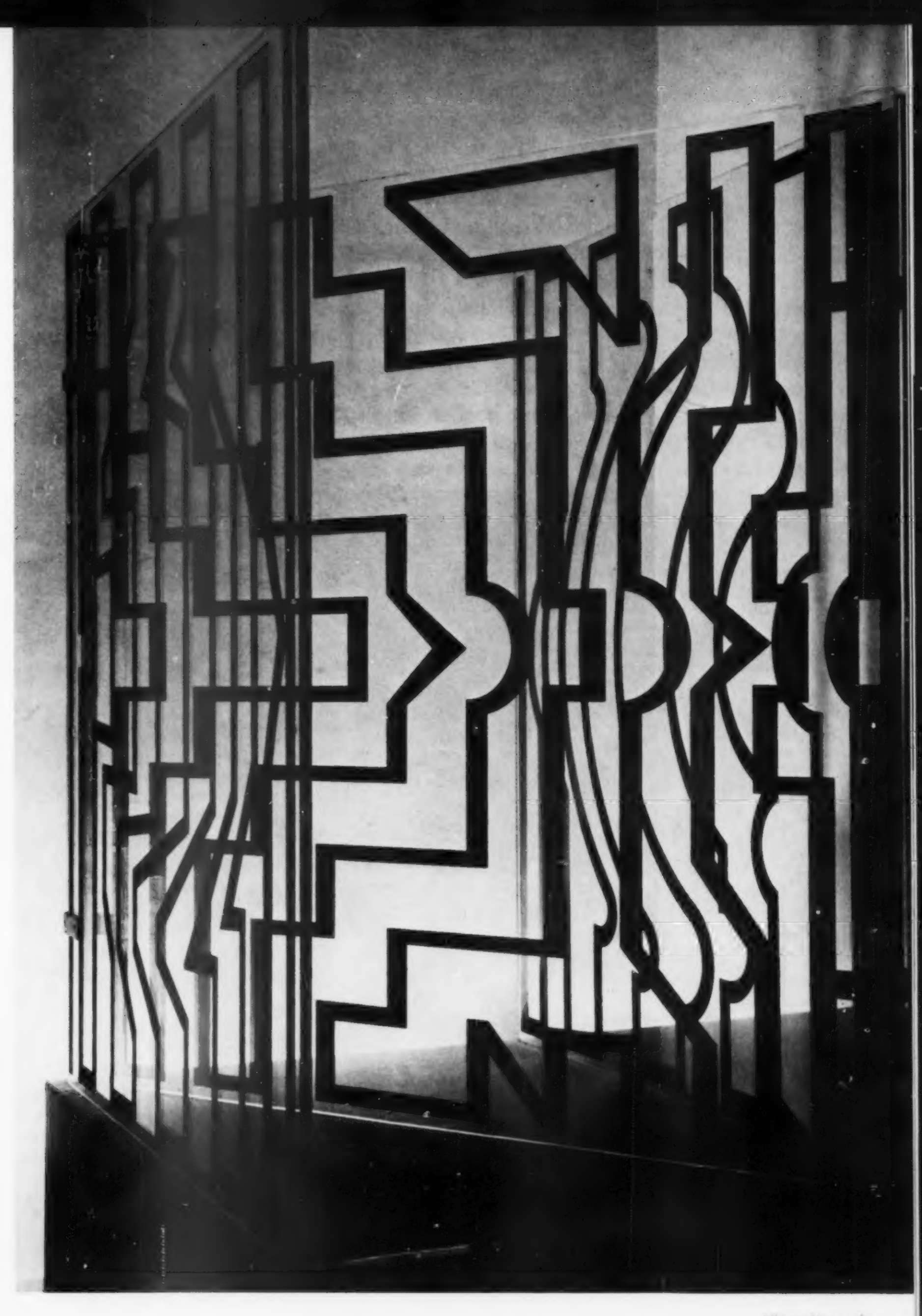


Victor Vasarely
Agusa, Kinetische Malerei, 1957

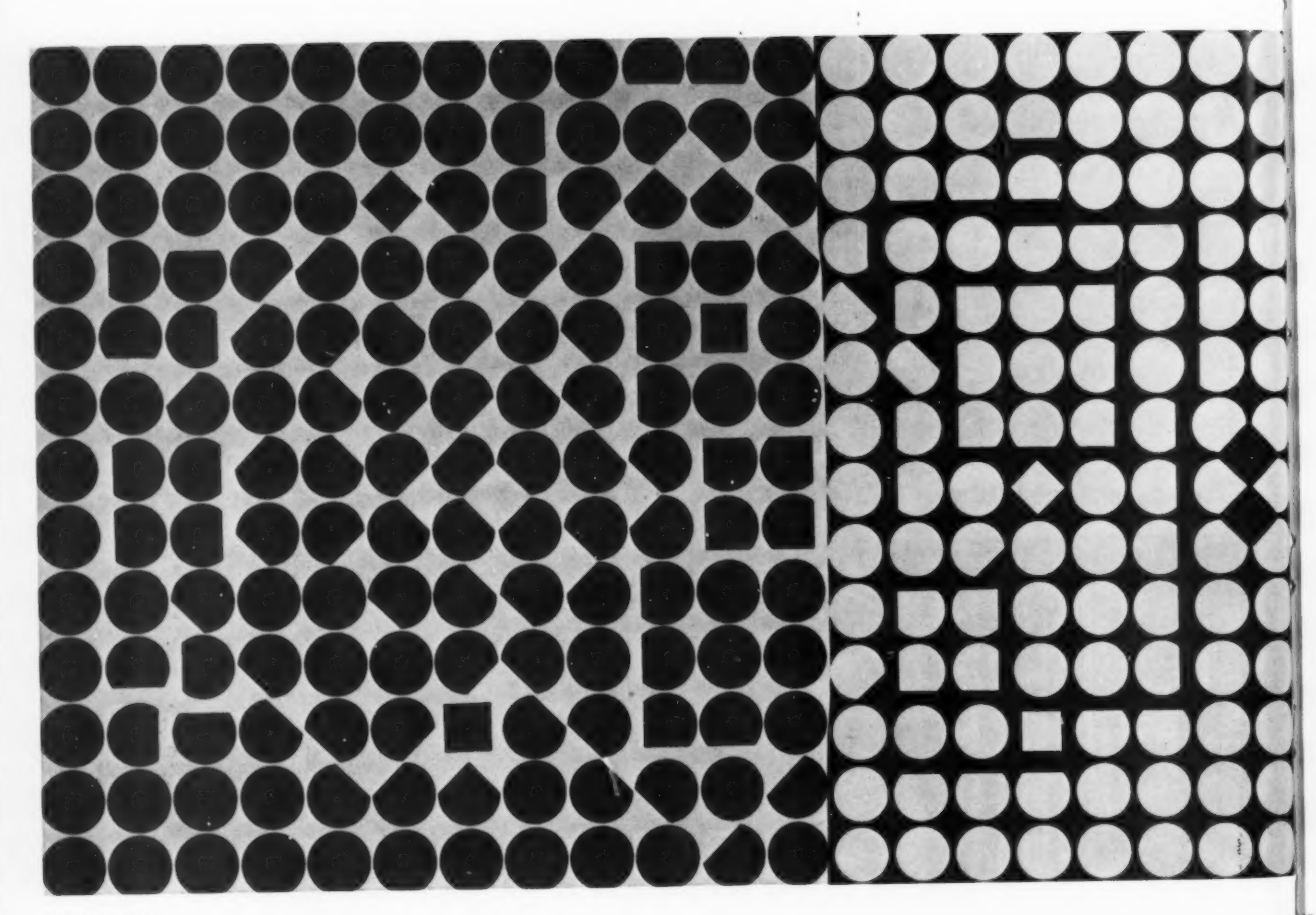


Victor Vasar
Marhab, Kinetische Malerei, 1





Victor Vasarely
Transparentes Bild, Gravierung auf Sekuritglas, 1955



Victor Vasarely
Betelgeuse II, Kinetische Malerei, 1958

Victor Va

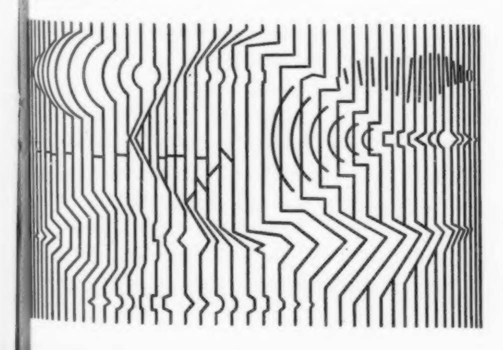
wegt. Er hebt die Bildfläche nicht auf. Ihre Ebene bleibt. Er weicht vor uns zurück in die Fläche, er tritt uns vor der Malfläche entgegen. Vasarely bleibt bei diesem Prozeß nicht für sich. Er vergewissert sich des Betrachters, er zieht ihn mit in den Prozeß der *plastique cinétique* hinein. Wir blicken nicht mehr in der Distanz des Zuschauers auf das Bild. Ehe wir uns versehen, sind wir mitten in ihm, sind ergriffen. Das Bild erfüllt die soziale Funktion, von der Vasarely spricht.

Victor Vasarely weiß, daß diese Malerei sich im Tafelbild nicht ganz verwirklichen kann. Sie vollendet sich, wenn sie als Wandmalerei, in der Glaswand und als Teppich zum integrierenden Teil des architektonischen Raumes wird, oder dem Buch und dem Film dient. Trotzdem bestreitet er nicht die Notwendigkeit des Ateliers und des Tafelbilds. Das Atelier ist ihm im Sinne Picassos ein Laboratorium, in dem man kein nachäffendes Handwerk betreibt, sondern erfindet. Das Tafelbild wird für ihn zum Feld der Entscheidung. Sein kleines Format und die Nähe der Leinwand zwingen den Künstler, neue Bildideen klar, genau und notwendig darzulegen. Nur was im Tafelbild Bestand hat, ist geeignet, wirkend und verwandelnd in die größeren Räume der Architektur, des Films und des Buches einzugehen. Das Tafelbild ist für ihn ein für sich bestehendes, gültiges Werk und zugleich Entwurf für ein zweites und anderes Kunstwerk; es tritt im Bauwerk und auf der Kinoleinwand in eine zweite Existenz ein.

Die große, noch andauernde Entfremdung zwischen den spezialisierten Künsten hindert auch Vasarely, sein Werk in gebührender Weise anzuwenden. Was die funktionelle Verwendung ihm versagt, versucht er inzwischen im Modell darzulegen. Er ist überzeugt, daß er jede Komposition auf dem Verhältnis 1 : 2, 2 : 1 aufbauen kann, er meint, daß diese in der Struktur so einfachen Werke in den Funktionen des Bauwerks, des Buchs und des Films wiederholt, multipliziert und vergrößert werden können, ohne den Charakter und die Qualität zu verlieren. Er freut sich, daß der „Mythos des einen Stücks" in der Kunst erschüttert wird und die Maschine sich vorbereitet, das Werk zu vervielfältigen und allen Menschen, die es wünschen, zugänglich zu machen. Wegweisende Modelle sind die Glasbilder, die aus zwei parallel zueinander gestellten Scheiben bestehen. Beide Scheiben tragen farbige Rastergravierungen. Das Raster der vorderen ist in der hinteren ausgespart. Gehen wir an der Scheibe vorbei, so setzen die Rastermuster sich zueinander in Bewegung. Was in den Tafelbildern in der einen Fläche geschah, wiederholt und steigert sich in den zwei Flächen und ihrem tatsächlichen Zwischenraum. Da die Flächen transparent sind, kommt es zu jenem vielräumigen Vorgang, den Vasarely mit seiner kinetischen Kunst anstrebt. Das Modell zeigt die Möglichkeiten, die diese Kunst dem Architekten bietet. Das aperspektivische Bauen unserer Zeit will die Grenze des Raumes in einem räumlichen Wechselspiel der Formen, der Farben und des Lichts durchbrechen. Die Wand soll zu einem Vorgang des Raumes werden. Vasarelys gläserne Doppelwand aus *plastique cinétique* vermöchte das in organischer Weise, weil ihr die Prinzipien und Grundmuster zugrunde liegen, denen auch das neue Bauen folgt.

Mathias Schrecklinger stellte kürzlich fest, daß die Malerei dabei sei, den Raum völlig zu verstellen und abzuriegeln und das Bild uneindringbar zu machen. Vasarely versucht auf seinen bildnerischen Gängen und in der Theorie das Gegenteil. Er ist dabei, uns im wahrsten Sinne des Wortes neue Räume zu erschließen.

Victor Vasarely



PETER LUFFT

# Paul Mansouroff

Der mehr und mehr erkannte und gewürdigte Beitrag der Russen zu den Anfängen der gegenstandslosen Kunst wurde im Jahre 1959 in einer Ausstellung im Karmeliter-Kloster in Frankfurt am Main verdeutlicht. In dieser von dem Maler E. Steneberg zusammengetragenen Ausstellung befanden sich auch sechs Bilder von Paul Mansouroff. Dieser russische Künstler war nur einmal schon vorher mit einigen Arbeiten an die deutsche Öffentlichkeit getreten: in Berlin auf der „Ersten russischen Kunstausstellung" in der Galerie van Diemen im Jahre 1922. Seit 1929 lebt er in Paris. Aber im vielstimmigen Konzert der gegenstandslosen oder der figurativen Kunst hat er viele Jahre lang kein Instrument mehr gespielt.

Es ist nur natürlich, daß jetzt, nachdem sein Freund und künstlerischer Weggenosse Kasimir Malewitsch durch den Ankauf des bei Hugo Häring verborgenen Nachlasses, den W. Sandberg für das Stedelijk-Museum in Amsterdam im Jahre 1958 erworben hat, wieder in das Bewußtsein der Öffentlichkeit getreten ist, auch er, Mansouroff, wieder beachtet wird. Denn immerhin hat er neben Malewitsch, Tatlin, Matjuschin, Filonoff und Punin hervorragend an der Gründung des Leningrader Instituts für künstlerische Kultur mitgewirkt und darin eine Abteilung geleitet. Nicht alles, was er damals in den ersten Jahren nach der russischen Revolution geschaffen hat und was in diesem Institut (INHUK) ausgestellt war, ist verschollen. Rund dreißig Werke, vorwiegend auf Holz gemalt, die aus dieser Zeit von 1918 – 1928 stammen, darf man heute mit zu den verehrungswürdigen Inkunabeln der gegenstandslosen Kunst rechnen. Sie wurden im Jahre 1960 zum ersten Mal in einer eigenen Mansouroff-Ausstellung im Kunstverein Braunschweig, Haus Salve Hospes, wieder vor das Auge der Öffentlichkeit gebracht. Daneben auch naturalistische Studien, Entwürfe für die Stoffindustrie und allerletzte Werke – denn seit einigen Jahren knüpft der Maler wieder an seine russischen Anfänge an –, die alle das Bild seiner eigenartigen künstlerischen Gestaltung abrunden.

Der heute 65jährige Maler, im Jahre 1896 in St. Petersburg geboren, erlernte dort das akademische Malerhandwerk und wurde mit 18 Jahren Soldat beim 1. Fliegerpark in St. Petersburg. Die Februar-Revolution von 1917 überraschte ihn als technischen Zeichner in der Verwaltung der Kriegsluftflotte. Damals entstanden als Ausfluß nutzloser und utopischer Träume die ersten Tafeln seiner abstrakten Gebilde von weißen geraden oder sanft gekrümmten Linien. Die Revolution brachte ihn mit Lunatscharskij, dem Chef des Kommissariats für Volksaufklärung, zusammen und in der Folge auch mit den Malern des Konstruktivismus und des Suprematismus, also mit Tatlin und Malewitsch und ihren Anhängern, deren Werke er schon in verschiedenen Ausstellungen in St. Petersburg bewundert hatte. Die gleichen Anschauungen über die gegenstandslose Kunst führten sie zusammen, und es kam zur Gründung des Instituts INHUK, von dessen Auswirkung man sich hier im Westen nur sehr unvollkommen einen Begriff machen kann.

Man weiß, daß sich die Hoffnungen dieser Künstler auf Anerkennung durch die Regierung des Proletariats nicht erfüllt haben, daß vielmehr die Art ihrer künstlerischen Gestaltung von der offiziellen Kritik angeprangert, ja sogar der konterrevolutionären Propaganda verdächtigt wurde. Trotz Lunatscharskij und einiger revolutionärer Gönner wurde der „sozialistische Realismus" proklamiert. Wenige Jahre nach der Geburtsstunde und Ausrufung der Gegenstandslosigkeit durch Malewitsch war es in Rußland mit der Freiheit im Suchen nach einem neuen malerischen und plastischen Ausdruck zu Ende. Künstler und Künstlerverbände wurden sozusagen gleichgeschaltet, und der Gönner der gegenstandslosen Richtung und Freund von Malewitsch und Mansouroff, der Volkskommissar Lunatscharskij, wurde 1933 als Botschafter nach Spanien geschickt.

Im Jahre 1928 verließ Mansouroff Rußland und ging nach Paris, wo er alte russische Freunde antraf und wo er besonders bei Robert Delaunay, dessen Frau gebürtige Russin ist, eine freundschaftliche Aufnahme fand. Aber auch hier konnte er mit seiner so extrem gegenstandslosen Malerei keine Anerkennung finden. Picasso selbst, der damals gerade seinen Kubismus verlassen hatte, um wieder einmal ganz veristisch zu arbeiten, bestätigte ihm das. Frau Sonja Delaunay aber, die selber mit größtem Erfolg für die Mode-Industrie maßgebend schöpferisch tätig war, riet ihm, seine Zeichnungen Textilfabrikanten anzubieten. Und hier hatte er mehr Erfolg. Er belieferte die besten Modehäuser von Paris mit seinen Entwürfen, in denen der Tachismus schon vorweggenommen zu sein scheint. In seiner späten Malerei erweist er sich dann wieder als ein sehr orgineller Künstler, der nur das eine Ziel kennt: in seiner Malerei, in seiner Zeichnung, völlig gegenstandslos seinen Sinn und sein Gewissen für Ordnung und Zuordnung, für farbige Gestaltung, für plastischen Ausdruck auf der absoluten und unfarbigen Fläche zu emanieren. Diese malerische Gestaltung, in welcher er sich als ein selten exakter Handwerker zu erkennen gibt, ist völlig gegenstandslos und damit völlig konkret. Denn was ist konkreter in der Malerei als eine einfache farbige Fläche, als eine einfache Linie?

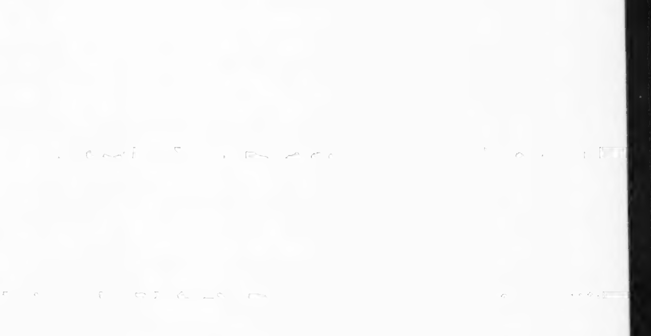
Immer wieder versucht er in Öl, in Pastell, in Blei, in großen und kleinen Formaten ein und dieselbe gegenstandslose Bildidee, Bildkomposition, die in seinem Bewußtsein lebt, zu realisieren. Bescheiden und doch auch bezeichnend nennt er diese Werke gar nicht Bilder und gibt ihnen auch keine Titel. Für ihn sind es nur immer „malerische Formeln", mit deren Hilfe er seinen Drang zur malerischen Gestaltung verwirklichen kann, sowie es mathematische oder chemische Formeln gibt, mit deren Hilfe man mathematische oder chemische Lösungen verwirklicht. Seit seiner Jugend läßt er sich von Objekten des Angelsports, von den kugelrunden Schwimmern, von den geschwungenen Linien der ausgeworfenen Angelschnur und dergleichen anregen, so wie sich Tatlin von den technischen Dingen der Schiffstakelagen anregen ließ. Oft gleichen die so entstandenen Gebilde kosmischen Phänomenen, die schwebenden Kugeln, Planeten oder Satelliten, sphärischen Flächen, ohne doch Planeten, Satelliten, sphärische Flächen sein zu wollen. Sie „bedeuten" einfach gar nichts. Aber sie sind. Sie sind das, was sie sind. Sie sind nicht das, als was sie erscheinen, z. B. Himmelskörper, sondern das, was sie sind: nämlich abschattierte Flächen, kreisrunde Flächen, schwebende Kugeln.

Paul Mansouroff
Malerische Formel II, Öl, 1923



Paul Mansouroff
Collage mit Schmetterling, 1922 (verschollen)

Paul Mansouroff
Malerische Formel, Öl, 1917 (verschollen)

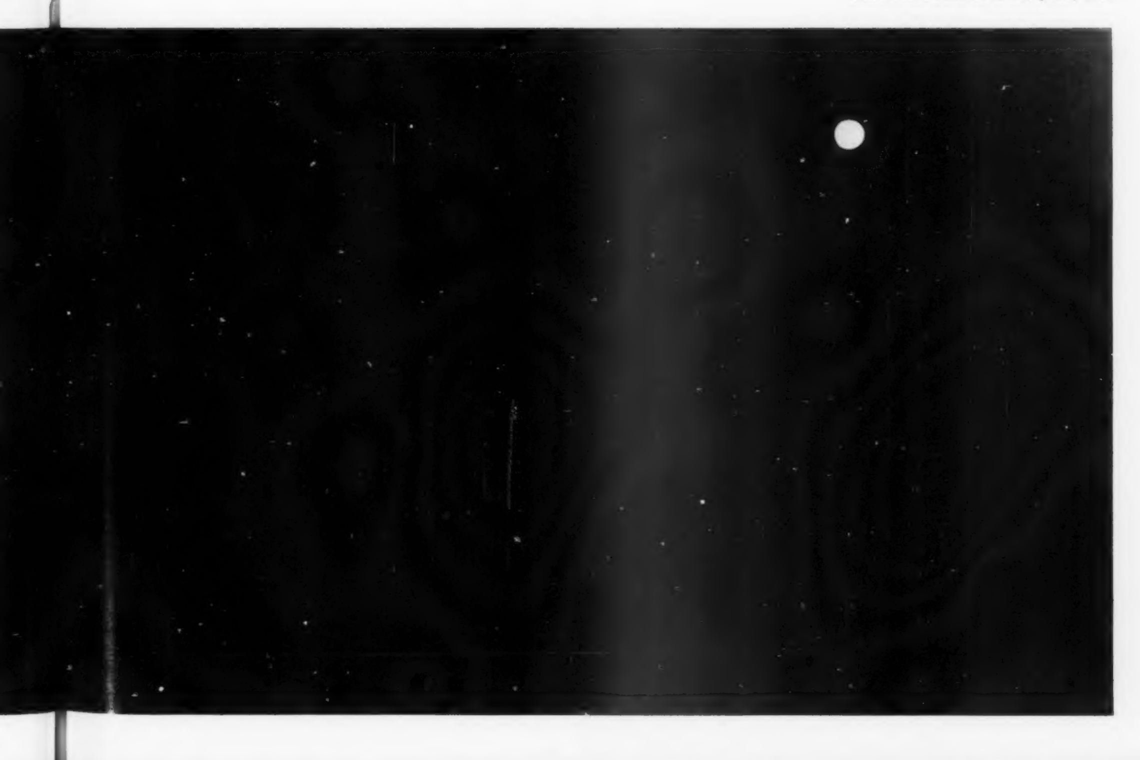


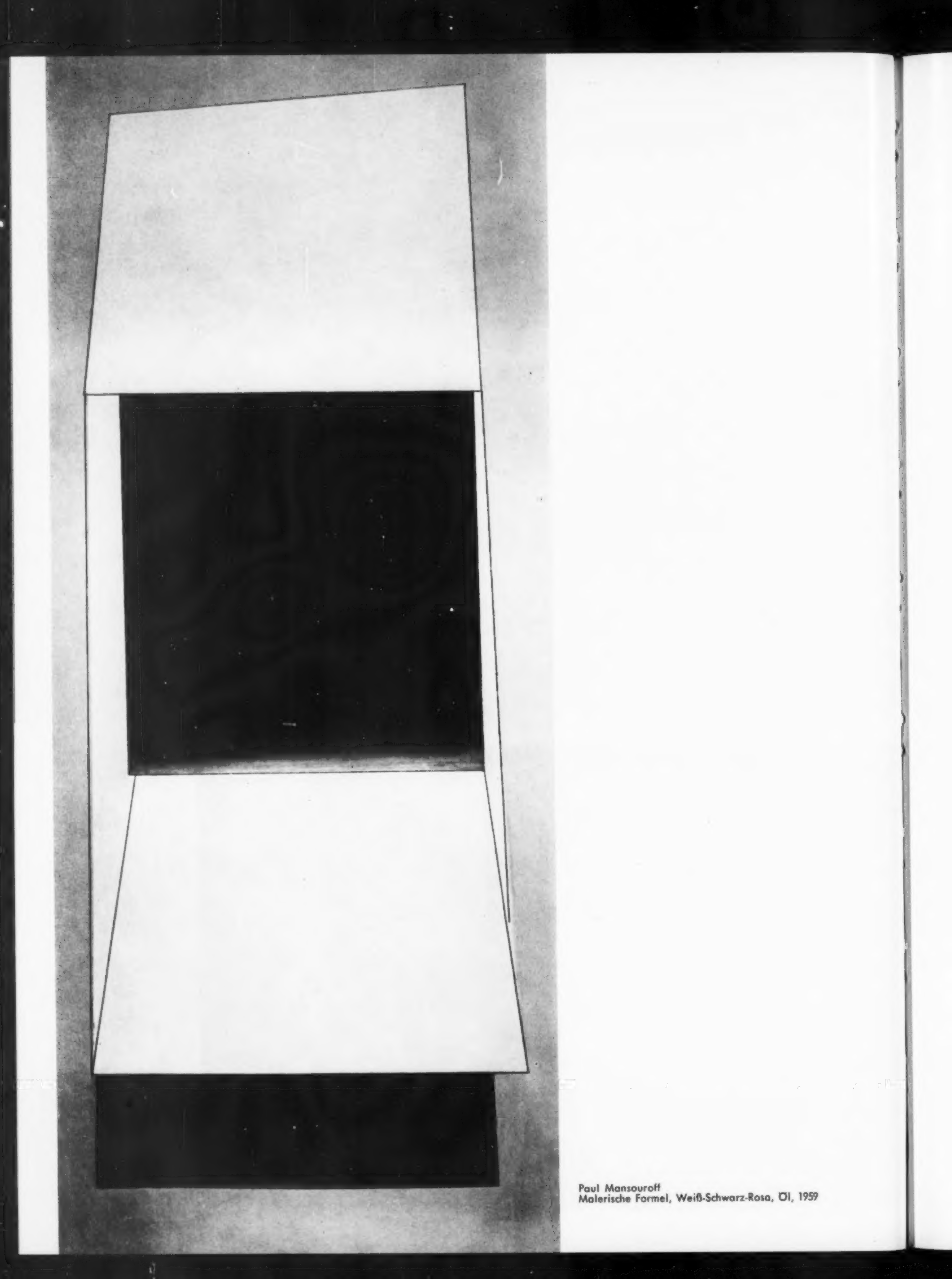


Paul Mansouroff
Malerische Formel, Öl, 1918

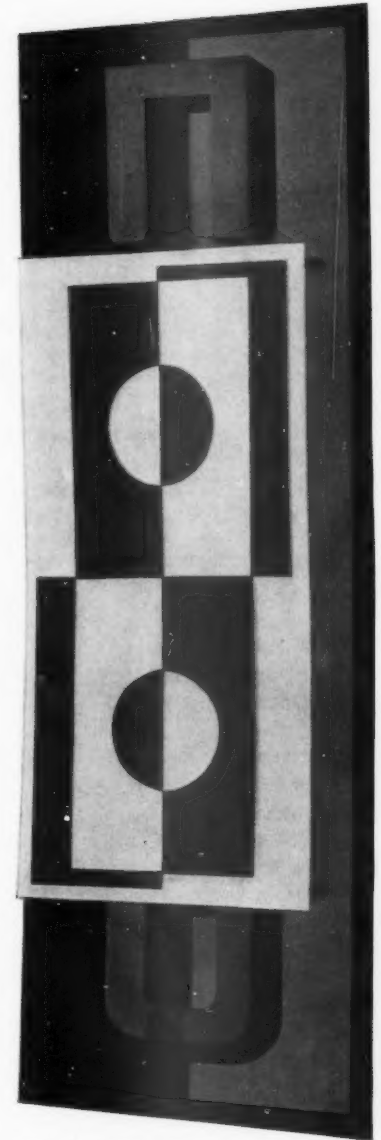


Paul Mansouroff
Malerische Formel I, Tempera, 1920





Paul Mansouroff
Malerische Formel, Weiß-Schwarz-Rosa, Öl, 1959



Paul Mansouroff
Malerische Formel auf zwei Ebenen
unter Verwendung eines Aushängeschildes
Pivo (Bier), Öl und Tempera, 1921

JOS

Mit K
anges

Die B
auch
den,

Sie si
schallt

Sie sir
Jedes
Nie ze
Es sin
Sie ha

„Ich st
Ich ru
Ich bi
Ich eil
Ich las
Ich bir
Ich bir
Ich ka
Ich sch
Ich sch

Viele
Weder
Sie wa
Wie se
Die W
wicht
Um sel
Auch i

Wer h
stand
peinlic
führen

Hans A
Ascona

Leif S

## JOSEF ALBERS

*Mit Kinderaugen sollen die schönen Bilder unserer häßlichen Zeit angeschaut und gelesen werden.*

*Die Bilder Albers' sind nicht nur eine Augenweide, sondern haben auch einen Inhalt. Je reiner sie angeschaut, je tiefer sie erfaßt werden, desto tiefer werden sie.*

*Sie sind wie der Wald, in den man ruft und aus dem es wieder schallt, wie man hineingerufen hat.*

*Sie sind wie die Natur ein Spiegel.*
*Jedes seiner Bilder hat ein Herz.*
*Nie zerbröckeln, zerkrümeln, zerstäuben sie.*
*Es sind keine ausgepeitschten Ruten.*
*Sie haben klare große Inhalte wie:*

*„Ich stehe hier.*
*Ich ruhe mich hier aus.*
*Ich bin in der Welt und auf der Erde.*
*Ich eile nicht fort.*
*Ich lasse mich nicht hetzen und jagen.*
*Ich bin keine tollwütige Maschine.*
*Ich bin nicht furchtsam.*
*Ich kann warten.*
*Ich schieße nicht aus dem Bild ins Maßlose.*
*Ich schieße nicht aus dem Bild ins Bodenlose."*

*Viele meiner Freunde und ihre Bilder wollen gar nicht mehr hier sein.*
*Weder Freund noch Bild haben mehr ein Dasein.*
*Sie wollen zum Teufel fahren.*
*Wie sehnt man sich in ihrer Gegenwart nach Albers.*
*Die Welt, die Albers erschafft, trägt in ihrem Herzen das innere Gewicht des erfüllten Menschen.*
*Um selig zu werden, müssen wir glauben.*
*Auch in der Kunst und ganz besonders in der Kunst unserer Zeit.*

*Wer hätte annehmen können, daß unsere Erde so durch den Verstand zum Unglauben, zum Lärm, zur mechanischen Raserei, zur peinlich gebuchten Verlumpung, zum ferngesteuerten Unglauben führen würde!*

*Hans Arp*
*Ascona 1957*

Leif Sjöberg

# Fragen an Josef Albers

**S.:** Sie malen nun seit einem Jahrzehnt Quadrat auf Quadrat. Glauben Sie nicht, daß Malewitsch und Mondrian bereits alles ausgedrückt haben, was mit dieser Form gesagt werden kann?

**Albers:** Ich fahre fort, Quadrate zu malen, denn ich bin mit ihnen noch nicht fertig. „Die Form verlangt eine vielfache Durchführung". Bei Mondrian scheint mehr das Rechteck als das Quadrat die Basis zu sein. Betrachten Sie Malewitsch: er dachte freier über die Stellung des Quadrats als ich. Und anscheinend interessierte es ihn nicht, das Quadrat in eine Relation zu unzähligen Farben zu bringen.

**S.:** Ihre Gegner behaupten, daß Sie zu streng, zu einfach sind, daß Sie sich wiederholen und Gefühl vermissen lassen. Was antworten Sie darauf?

**Albers:** Da Kunst „nicht Objekt, sondern Experiment" ist, können diese Behauptungen richtig oder falsch sein. Daher werden meine Antworten je nach Fragesteller und Gegebenheit verschieden ausfallen. Ich könnte auch antworten „O. K.", selbst wenn ich nicht übereinstimme. Zur Behauptung, daß ich zu streng, zu einfach bin: Oft bin ich nicht streng genug mit mir selbst, und oft nicht einfach genug mit meinen Mitteln. Daß ich mich wiederhole? Ich fühle mich dazu verpflichtet und werde dazu ermutigt z. B. von Cézanne, der von seinen Ansichten des Mont Sainte Victoire 200 aufbewahrte. Was die Gefühle betrifft: Ich denke, ich habe viele, aber nur wenige Menschen haben davon Kenntnis genommen. Hans Arp hat sie erkannt und erläuterte sie in einem Gedicht, das er zu meinem 70. Geburtstag schrieb.

**S.:** Stets sind Sie ihren Problemen in Serien nachgegangen, z. B. in der Serie der „Wolkenkratzer", 1925, vier Jahre später in den „Interiors", in den „Varianten über ein Thema", 1947 bis 1955, in Ihren Zeichnungen usw. Warum finden Sie es angebracht, in Serien zu arbeiten?

**Albers:** Wie ich sagte, verlangt jede Form, meiner Meinung nach, viele Durchführungen. In der bildenden Kunst gibt es nicht nur *eine* Antwort, sondern hunderte, das ist der Grund.

**S.:** Wie kommt es, daß Sie sich so ganz mit den psychologischen Wirkungen der Farbe beschäftigen?

**Albers:** Ich glaube, daß ich es muß. Aber vielleicht habe ich zu viele perfektionistische Neigungen. Ich fürchte, daß ich nicht sagen kann, wie ich zum Studium der psychologischen Wirkungen kam. Ich weiß es nicht.

**S.:** Da Sie keine Farbmischungen benutzen, abgesehen von Rosé und Rosa, und da man auf der Rückseite Ihrer Bilder ein genaues Verzeichnis der benutzten Farben findet, mag es leicht scheinen, Sie zu kopieren.

**Albers:** Keiner meiner Schüler hat das bisher getan.

**S.:** Aber falls doch . . .

**Albers:** Ich glaube, das würde nicht ganz so leicht sein, wie es aussieht. Außerdem habe ich vor, das Prinzip ungemischter Farben aufzugeben.

**S.:** Interessiert es Sie, Kunst zu volkstümlichen Preisen zu schaffen, mit modernen Reproduktionsmethoden, wobei die Drucke den Originalen so gleichen, daß sie praktisch mit ihnen identisch sind?

**Albers:** Grundsätzlich, natürlich. Aber eine fotomechanische Wiedergabe ist erschreckend falsch, wenn unser Auge in Ordnung ist, und führt daher irre.

**S.:** Wie denken Sie über den Tachismus und die Aktions-Malerei?

**Albers:** Sehr wenig von dieser Malerei scheint mir „wahr" zu sein.

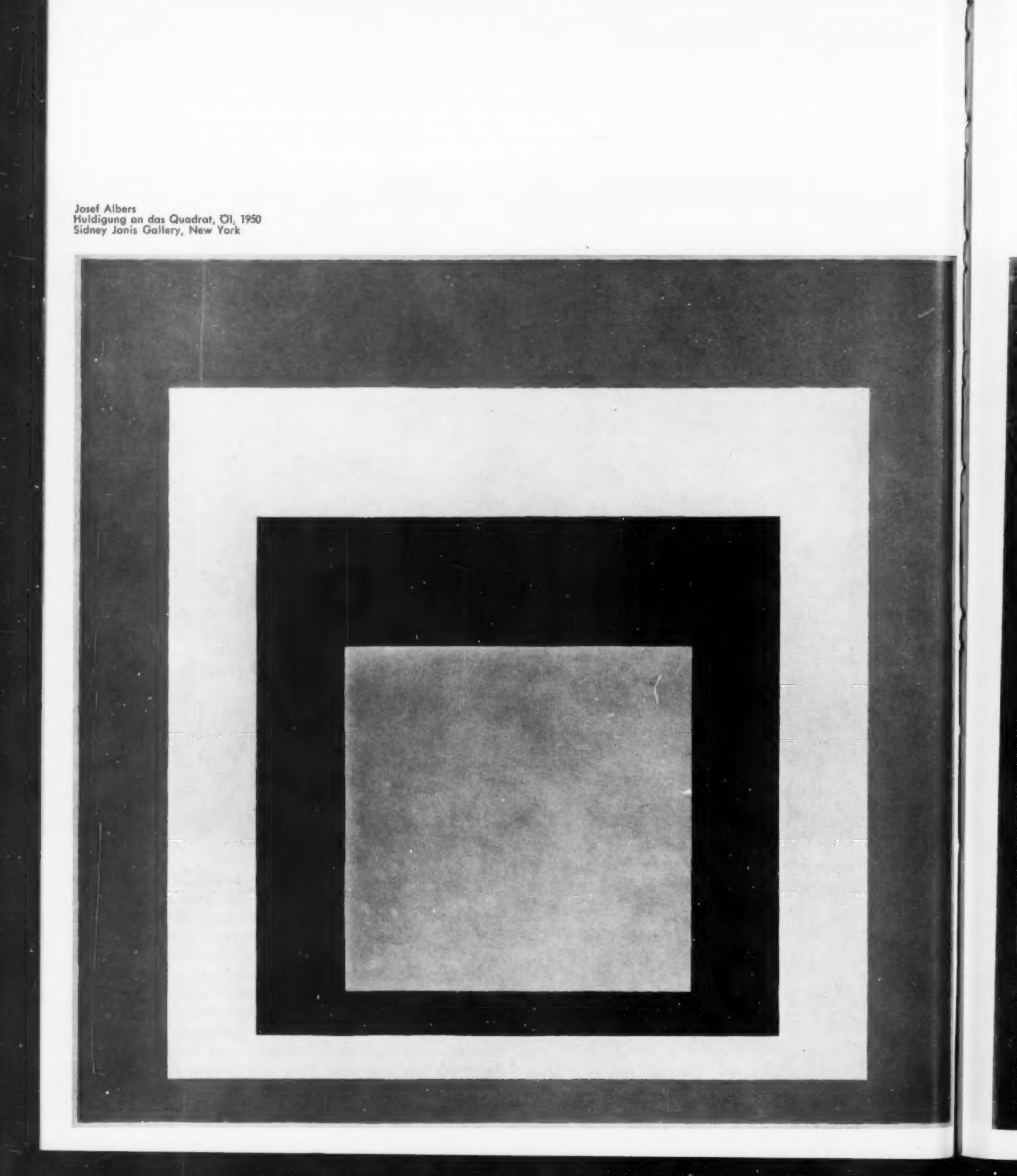
**S.:** Was haben Sie daran auszusetzen?
**Albers:** Es gibt zu viele „Mode-Jünger".
**S.:** Welche Form, denken Sie, wird die abstrakte Kunst in Zukunft annehmen?
**Albers:** Ich kann es nicht voraussagen. Aber ich hoffe, daß ein klarer Kopf an der Spitze bleiben wird.
**S.:** Als Lehrer am Bauhaus, 1923–1933, Black Mountain College, 1933–1949, und an der Yale Universität haben Sie ständig gesagt, daß die Kunst in das Leben integriert sein sollte. Wie kann das geschehen? Was sollte Ihrer Ansicht und Erfahrung nach getan werden?
**Albers:** In der heutigen Erziehung gibt es zu viele tote Fakten. Man erlaubt nicht, die Augen so zu gebrauchen, wie sie eigentlich gebraucht werden müßten. Unglücklicherweise sieht man nicht ein, daß 80–90 Prozent aller Wahrnehmungen, unseres Kontaktes mit der Welt visuell sind. Wir sind zu retrospektiv. Statt Philosophie, lehren wir Geschichte der Philosophie. Vieles in unserem Unterricht ist nur Geschwätz über Leute . . .
**S.:** Welchem Zweck sollte dann die Erziehung dienen?
**Albers:** Um unseren Willen und Charakter, man könnte vielleicht sagen „unser sittliches Verhalten" in der Beziehung zu anderen Menschen zu entwickeln. Das ist es, worunter unsere Erziehung leidet: sie bildet weder in erster Linie unseren Willen, noch unseren Charakter.
**S.:** Was verlangen Sie genau?
**Albers:** Ich verlange die Entwicklung eines neuen Sehens, wie es zum Beispiel von Dichtern praktiziert wird. Eine Philosophie sollte die unsrige werden, bei der Kampf und Ringen sich in uns selbst abspielt, bis man seine eigene Stellung zum Leben, zum Unbekannten gefunden hat. Dann wird man seine eigenen Schlüsse ziehen: Philosophie wird ein Teil unseres Lebens werden, und damit eine schöpferische Sache – wie man auch nicht im Museum beginnen sollte, etwas herauszufinden, oder bei Spinoza, sondern bei sich selbst. Man sollte nicht zu allererst versuchen, „anders" zu sein: Man sollte die Anmaßung bekämpfen. „Sei Du selbst".
**S.:** Das ist eine so allgemeine Kritik, daß sich schwer Einwände gegen sie erheben lassen: Aber es ist nicht leicht zu sehen, wie Sie durch eine solche Kritik etwas erreichen könnten. Die Schulausschüsse, Erziehungsexperten und selbst Unterrichtsminister würden zwar mit Ihnen übereinstimmen, jedoch nicht wissen, von wo aus sie eine Reform beginnen sollten, ihren guten Willen vorausgesetzt.
**Albers:** Man kann auf jeden Fall seine Forderungen stets wiederholen. Ich habe 27 Jahre lang gegen eine subjektive Ausdrucksweise gepredigt, und ich weiß, ich hatte einigen Erfolg. Obwohl man es in unserer Zeit vergessen hat, ist es sinnvoll zu wiederholen, daß Ästhetik und Ethik dasselbe sind. Die Kunst ist verpflichtet, das Leben besser zu gestalten.
**S.:** In mehr praktischer Auslegung: Meinen Sie damit, daß wir versuchen sollten, einen neuen Typ von Lehrer heranzubilden?
**Albers:** Ja, falls Sie Lehrer meinen, die den wirklich ernsthaften Wunsch haben, unsere Lebensbedingungen zu verbessern, Menschen, die wirklichen Anteil nehmen und erfüllt sind von ihren Anschauungen, Menschen, die besessen sind.
**S.:** Hat dieser überzeugende Lehrer Recht oder Unrecht?
**Albers:** Die Frage über Recht und Unrecht ist ein tiefverwurzeltes Vorurteil. Was wirklich zählt, ist dies: Wo ist die tiefere Reife zu finden? Wo ist das größere Versprechen? Wo finden wir Beweise von größeren Errungenschaften als zuvor?

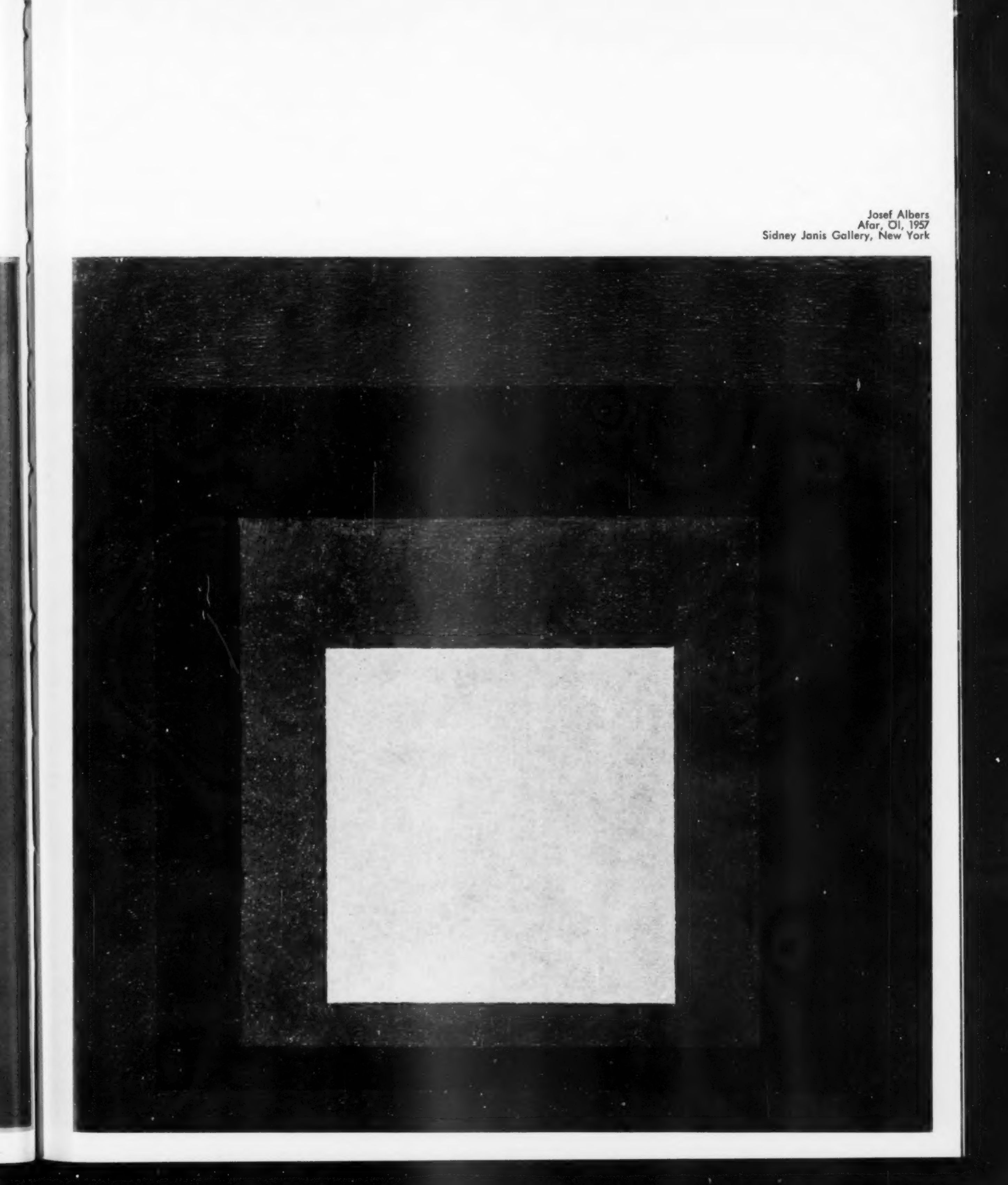


**S.:** Würden Sie sagen, es ist notwendig oder wünschenswert, daß junge Maler zuerst die alte Technik erlernen, wie Sie es selbst getan haben?
**Albers:** Stellen Sie sich vor, ein Wissenschaftler des Raketenzeitalters müßte den Bau einer Dampfmaschine studieren. Nein, und nochmals nein, das ist nicht notwendig. Aber Pflicht ist die Ausbildung in Beobachtung und Artikulierung. Kunst kann nicht direkt gelehrt werden.
**S.:** Hans Fischli in Zürich hat irgendwo gesagt, daß Johannes Itten am Bauhaus seinen Grundkurs für Formgebung auf eine mehr subjektive und gefühlsmäßige Art begann, und daß Sie mehr neutralisiert und grundsätzlicher gestalteten. Ich habe vergeblich versucht, über Ihren Kurs bestimmtere Informationen zu erhalten. Wie können Sie das einem Laien wie mir erklären?
**Albers:** Grundformengebung ist ein Studium des Materials, nicht ein Studium von Formprinzipien. Der Schüler lernt sozusagen vom Material. – Das ist der Grund dafür, daß die Mexikaner so hervorragend gewesen sind: Sie wußten stets, wann der Ton am glücklichsten war. Die Möglichkeiten des Materials werden dem Studenten enthüllt. Das sollte zu Erfindungen und Entdeckungen führen. So erfahren die Studenten z. B., was man mit Papier, mit Drahtrastern machen kann. Wir studieren Formelemente: was kann mit Zahnstochern, mit Büroklammern und Streichholzschachteln gemacht werden? Wir spielen mit Glas und arrangieren es auf verschiedene Weise; wir erforschen die Möglichkeiten des Holzes, gespaltenen, gebogenen und zersägten Holzes. Wir lernen die Relation zwischen Verkleinerung und Ausdehnung nach den Grundsätzen der Wahrnehmung kennen. Wir beobachten Flüssigkeiten, wir beobachten Ton, der halbflüssig ist, der abgerundete Ränder hat, und Metall, das andere Ränder aufweist. Wir schneiden gefrorenen und warmen Ton. Auf solche Art und Weise erforschen wir Konstruktionsmöglichkeiten.
Aber wir studieren ebenfalls die Textur, die Oberflächeneigenschaften. Wir bringen alles zusammen, was in einem Verhältnis zu einer anderen Form oder einem anderen Material steht. Das Problem mag etwa so lauten: Wie können wir es fertigbringen, daß ein Ziegelstein wie Wolle aussieht? Oder, wie können wir Holz weich erscheinen lassen?
So ist also der Grundkurs in der Formgebung weder Malen noch Zeichnen, er ist in Wirklichkeit fast eine Ingenieurarbeit. Das bedeutet Formung, und diese ist mehr drei- als zweidimensional.
Hiermit möchte ich eine Haltung, nicht ein Dogma entwickeln. Der Student wird automatisch herausfinden, wo seine Neigung liegt, was ihm sympathisch ist und was nicht.
In diesem Kursus tritt man an einen Gegenstand vollkommen unbeeinflußt durch die Vergangenheit heran.

Josef Albers
Casablanca B, Öl, 1947—54
Sidney Janis Gallery, New York

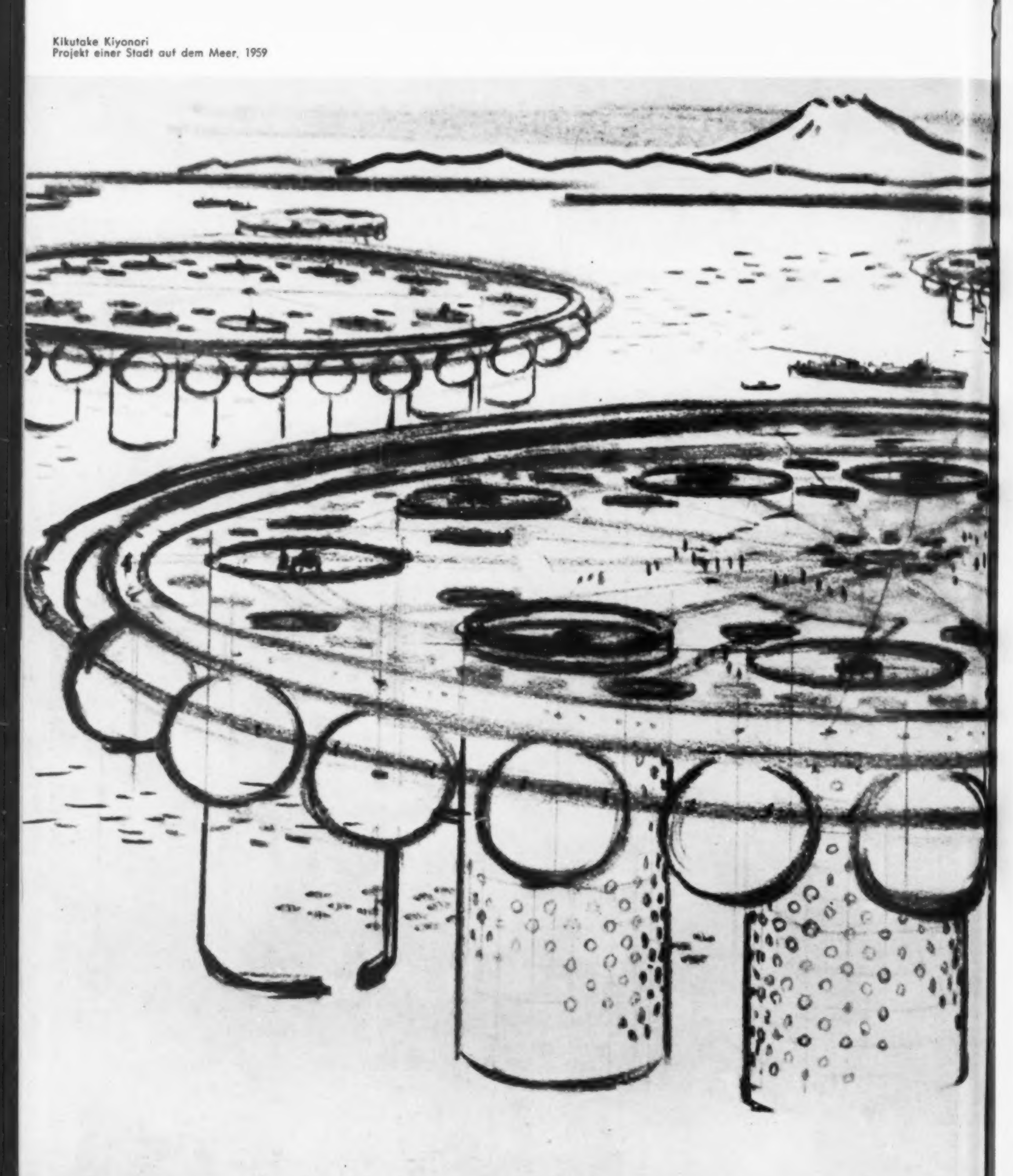
Josef Albers
Huldigung an das Quadrat, Öl, 1950
Sidney Janis Gallery, New York



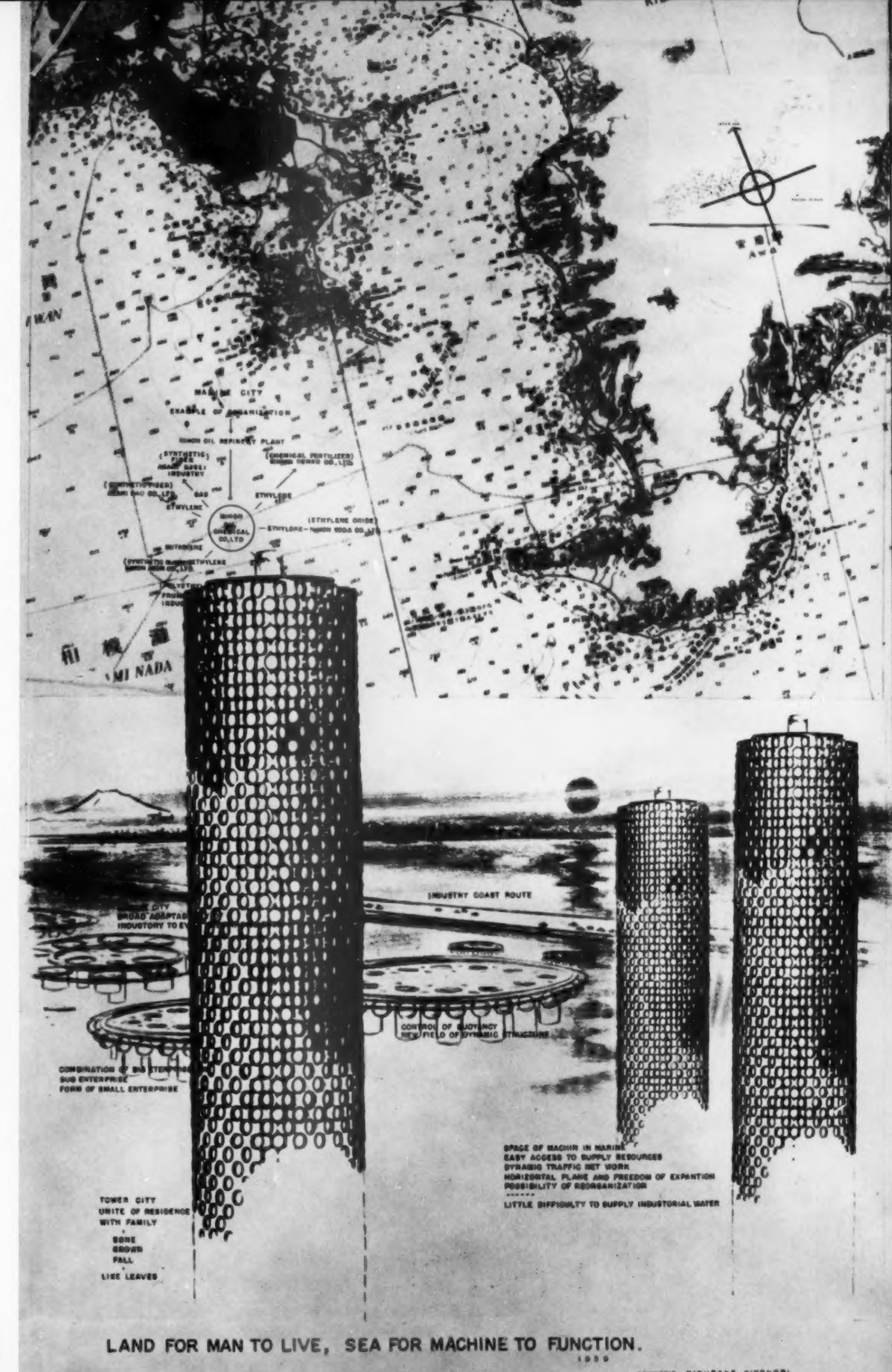


Josef Albers
Afar, Öl, 1957
Sidney Janis Gallery, New York

Kikutake Kiyonori
Projekt einer Stadt auf dem Meer, 1959



Ki
Pro
auf




Kikutake Kiyonori
Projekt einer Stadt
auf dem Meer, 1959

Gisleb
Eva, Fragment eines Tympanons vom Nordportal der athed
Saint Lazare in Autun, egen

Musées des Monuments Français, Paris:
Gislebertus
Die Flucht nach Ägypten, Kapitell der Kathedrale Saint Lazare in Autun, gegen 1130



Gisl
Engel, Kapitell der Kat
Saint Lazare in
gege

Rechts außen: Gisl
Prophet Jesaias, S





Galerie Cordier, Paris:
Louise Nevelson



Galerie La Demeure, Paris:
Klaus Schultze



Galerie Facchetti, Paris:
Sima



Galerie Cordier, Paris:
Millares

y Parsons
sorio

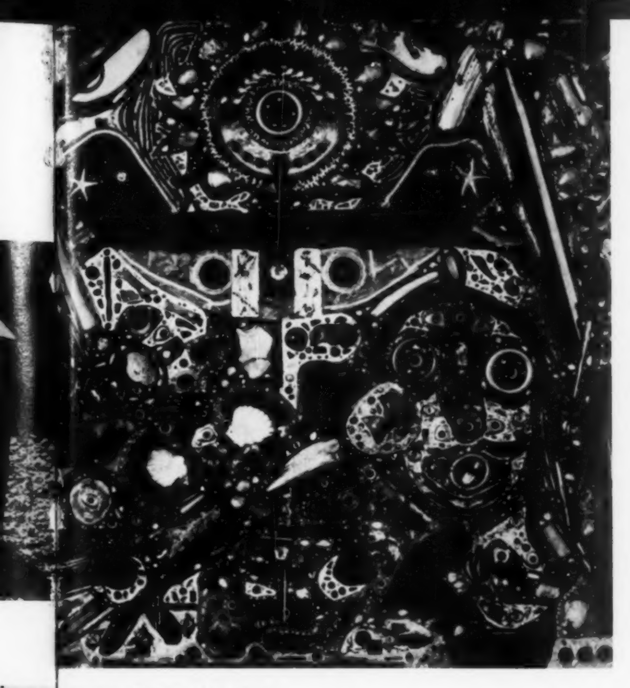


Galerie de France, Paris:
Singier, 1960



Musée d'Art Moderne,
Paris:
Aleksander Kobzdej,
1960

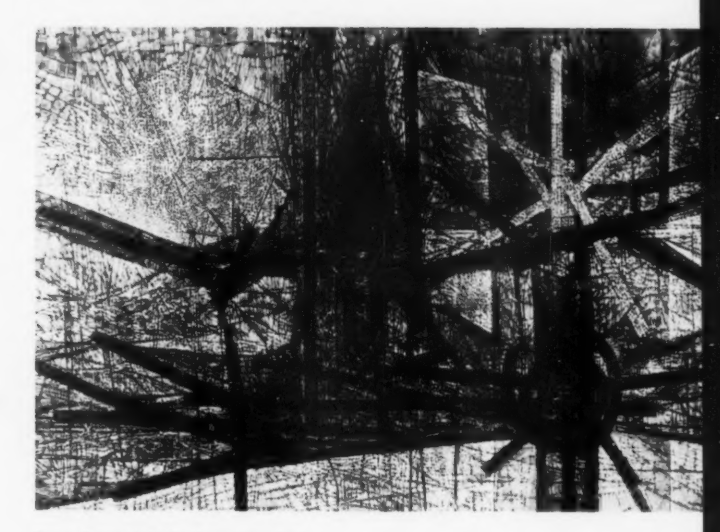




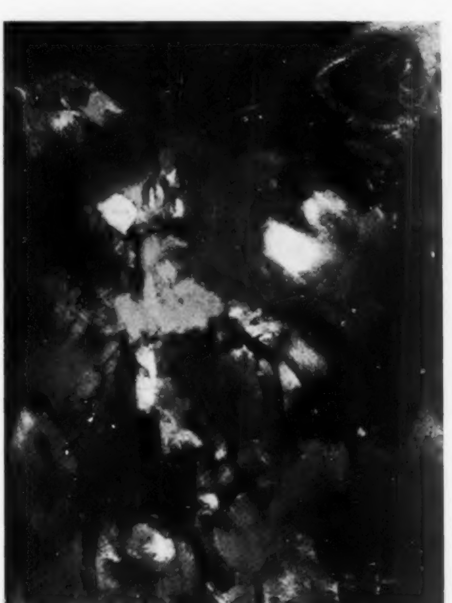
y Parsons Gallery, New York:
ssorio



Pierre Matisse Gallery, New York:
Antonio Saura, 1960



Grace Borgenight Gallery, New York:
Jimmy Ernst, 1960



Iolas Gallery, New York:
Dorothea Tanning



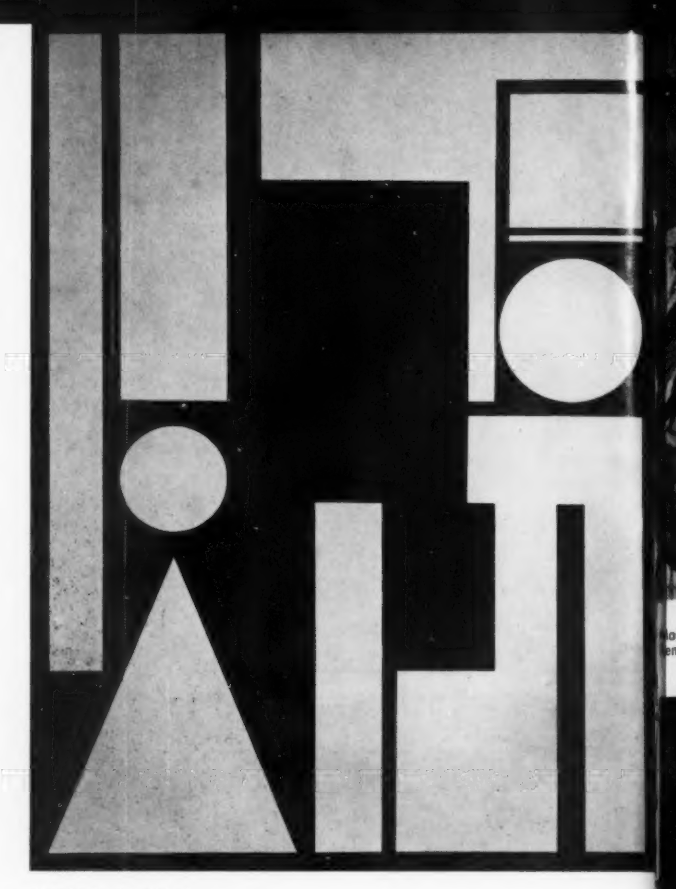
The Museum of Modern Art, New York:
Max Ernst, 1920



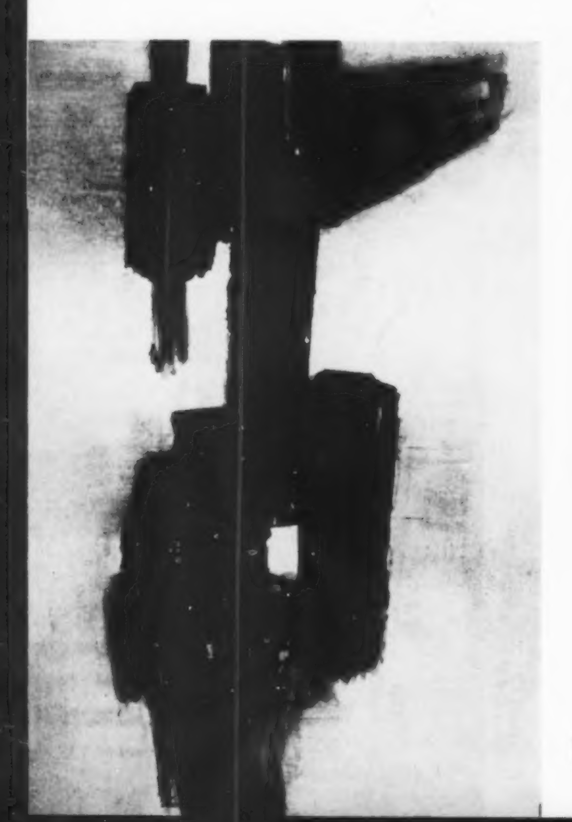
Galerie Cazenave, Paris:
Conrad Westphal



Kunsthalle Düsseldorf:
Dubuffet, 1952 (Slg. Dotremont)



Kunsthalle Düsseldorf:
Herbin, 1951 (Slg. Dotremont)



Folkwang-Museum, Essen:
Pierre Soulages, 1956



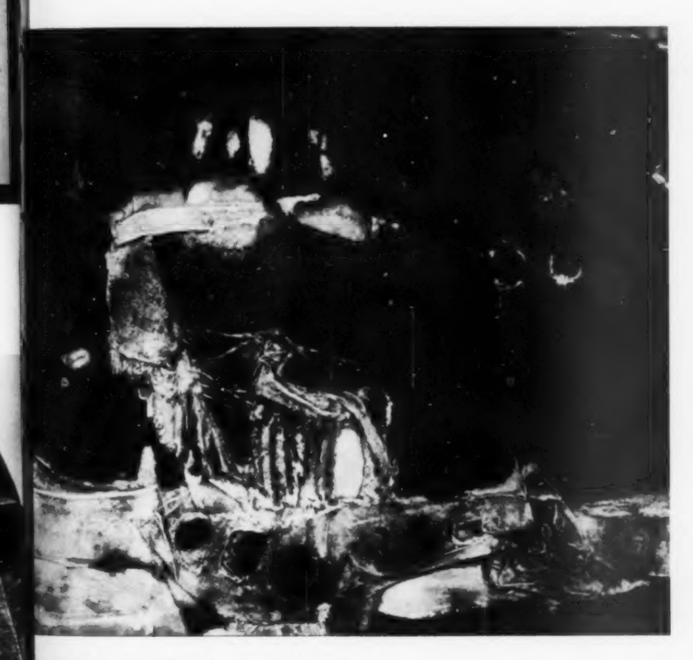
Kunstmuseum Duisburg:
Theodor Werner, 1951



Galerie Alexander Vömel, Düsseldorf:
Rudolf Belling, 1959



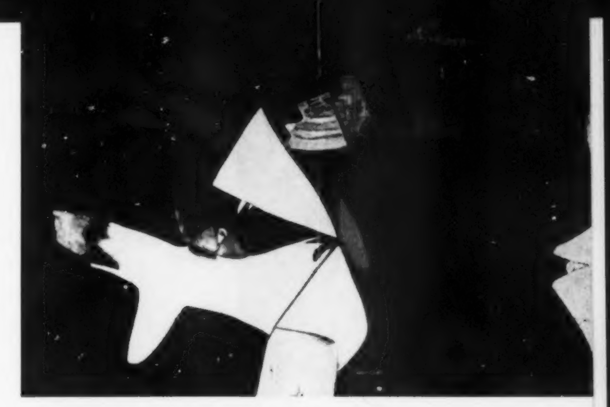
arzotto-Preis 1960, Haus der Kunst, München:
enato Guttuso (1. Preis)



arzotto-Preis 1960, Haus der Kunst, München:
ap Wagemaker



Marzotto-Preis 1960, Haus der Kunst, München:
Hann Trier



Marzotto-Preis 1960, Haus der Kunst, München:
Gianni Dova



Marzotto-Preis 1960, Haus der Kunst, München:
Louis van Lint

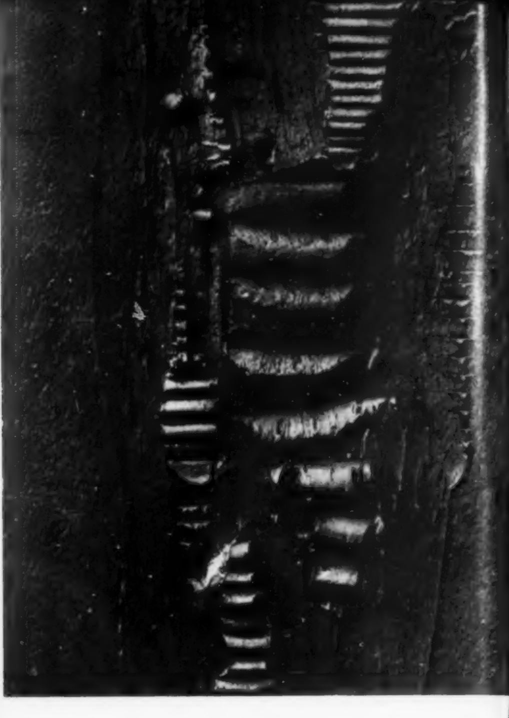


Marzotto-Preis 1960, Haus der Kunst, München:
Lucebert

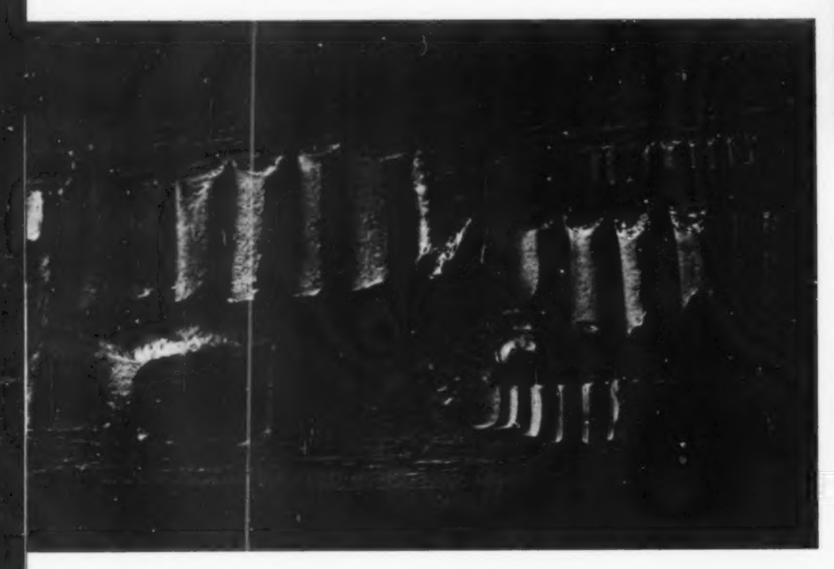
üsseldorf:



Adolf Luther
Signalrot, 1961

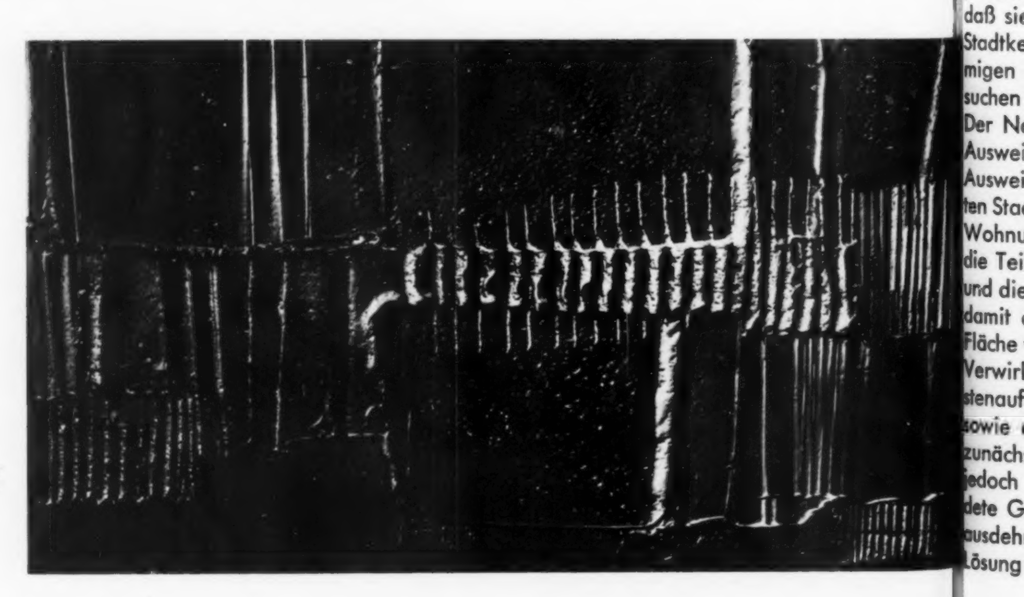


## WIR STELLEN VOR:
## Adolf Luther



Adolf Luther
Stahlblau mit Braun, 1961

Geb. 1912 in Uerdingen a. Rhein. Zeichnet und aquarelliert seit frü ster Jugend. Ein längerer Parisaufenthalt erweitert die autodiktati erworbenen Fähigkeiten.
1946/47 nimmt er an Ausstellungen in Krefeld, Düsseldorf und Hamb teil.
Gibt 1957 seinen juristischen Beruf auf, um sich ganz der Malerei widmen.
1958 entwickelt er eine monochrome Reliefmalerei.
Seit 1960 Ausstellungen im Kaiser-Wilhelm-Museum Krefeld, in Drian-Gallery, London, der Galerie Heymer, Bochum, und in Galerie 59, Aschaffenburg.



Adolf Luther
Schwarz, 1961

Das ja
überbe
Städte.
wohne
mittler
Tokios
lionen,
Die St
aufgew
nicht m
rendste
hunder
den ist
Gasver
noch ü
sind so
beikom
ungelö
Jahren
sen. Di
über ei
Auch v
noch w
immer
trägt 1,
Hochb
läden
selbst
zusam
mit Ge
plätzer
daß sie
Stadtke
migen
suchen
Der N
Auswei
Auswei
ten Sta
Wohnu
die Tei
und die
damit
Fläche
Verwirk
stenauf
sowie
zunäch
jedoch
dete G
ausdeh
Lösung

# Städtebau auf dem Meer

## Bauplatz der Zukunft

Das japanische Inselreich ist wie kein zweites Land der Erde überbevölkert. Am stärksten ist die Zuwachsrate der großen Städte. So vergrößert sich z. B. Tokio jährlich um 300 000 Einwohner, es wächst also jährlich um die Einwohnerzahl einer mittleren Großstadt. Das heißt, daß die Gesamtbevölkerung Tokios von etwa 9 Millionen im Jahre 1962 auf etwa 10 Millionen, 1975 aber schon auf 15 Millionen angestiegen sein wird. Die Städtebauer und Architekten müssen zur Lösung der hier aufgeworfenen Probleme beitragen. Doch ist mit Teillösungen nicht mehr zu helfen. Zudem ist die Arbeit nur unter erschwerendsten Bedingungen möglich. Obgleich Tokio im 20. Jahrhundert zweimal nahezu zerstört und wieder aufgebaut worden ist, gibt es bis heute keine allgemeine Kanalisation und Gasversorgung. Das Gesamtbild der Stadt wird auch heute noch überwiegend durch Holzbauten bestimmt. Die Straßen sind so schmal, daß häufig nicht zwei Autos aneinander vorbeikommen. Auch die Verkehrssituation ist also vollkommen ungelöst. Die Zahl der Autos hat sich in den letzten zehn Jahren verzehnfacht und ist heute auf über 400 000 angewachsen. Die erste durchgehende Hochstraße in Tokio ist erst knapp über einen Kilometer gediehen.

Auch von einer umfassenden Planung ist in Tokio zunächst noch wenig zu spüren. Der größte Teil aller Häuser ist noch immer eingeschossig, die durchschnittliche Gebäudehöhe beträgt 1,3 Geschosse. Sogar im Geschäftszentrum stehen neben Hochbauten (Maximalhöhe 31 m) eingeschossige Verkaufsläden aus Holz, und die durchschnittliche Geschoßzahl beträgt selbst hier nur 1,6. Notwendig sind also abgestufte, in sich zusammenhängende Wohnsiedlungen oder Satellitenstädte mit Gemeinschaftseinrichtungen und nahegelegenen Arbeitsplätzen. Doch da auch bei Satellitenstädten die Gefahr besteht, daß sie bei zunehmender Bevölkerungszahl grenzlos in den Stadtkern übergehen, dieser also immer mehr zu einem unförmigen Komplex nicht mehr gliederungsfähiger Teile würde, suchen junge Architekten und Planer nach neuen Lösungen.

Der Natur des Insellandes entsprechend, denken sie an ein Ausweichen ins Meer. Die Bucht von Tokio bietet die ideale Ausweichmöglichkeit für den Bevölkerungszuwachs der größten Stadt der Welt. Kyuro Kano, der Präsident der japanischen Wohnungsbaugesellschaft, legte kürzlich einen Plan vor, der die Teilung der Bucht von Tokio durch einen riesigen Damm und die Entwässerung ihrer östlichen Hälfte vorsieht. Es würde damit ein Gebiet von 83.325 ha gewonnen, das die jetzige Fläche von Tokio mehr als verdoppeln würde. Natürlich ist die Verwirklichung dieses Projekts nicht ohne beträchtlichen Kostenaufwand möglich. Die Belange der Fischer und Werften sowie anderer am Wasser liegender Berufsgruppen müßten zunächst befriedigt werden. Die größte Gefahr des Planes läge jedoch darin, daß sich das auf wirtschaftliche Macht gegründete Geschäftszentrum Tokios einfach bis auf dieses Gebiet ausdehnen würde, was von den Architekten allgemein nicht als Lösung empfunden wird.

Der junge Architekt Masato Otaka ging unter diesen Voraussetzungen noch einen Schritt weiter. Er ließ sich von der Einsicht leiten, daß es sinnlos sei, ein Gebiet zunächst einzudeichen und zu entwässern, es mit Land zu füllen, um schließlich bei der Bebauung doch vor der Notwendigkeit zu stehen, mit den Betonpfeilern auf den festen Meeresboden zu stoßen. Es wäre also einfacher und vor allen Dingen ökonomischer, direkt in der Bucht von Tokio künstliche Inseln zu schaffen und auf ihnen neue Wohnsiedlungen isoliert zu bauen. Nach seinem Plan, der sich seinen Aussagen nach um 50 % billiger stellen würde als der von Kyuro Kano, würde längs der Küste in der Bucht von Tokio, von Yokohama aus bis zur gegenüberliegenden Seite des Festlandes eine Bandstadt gelegt, mit Industriegebieten zur Wasserseite hin, Wohnbezirken zur Landseite und Erholungs- und Vergnügungszentren zwischen den einzelnen Wohnstreifen.

Handelt es sich bei Masato Otaka im Grunde um eine auf Stützen ins Meer gestellte Bandstadt, so geht der 1928 geborene japanische Architekt Kiyonori Kikutake mit einem zunächst noch phantastisch und utopisch erscheinenden Plan viel weiter. Schon 1958 trug er sich mit dem Gedanken, eine Stadt in einer riesigen schwimmenden Betonschale zu planen und zu bauen, der ebenfalls auf die besondere Lage Tokios ausgerichtet ist.

Kikutake denkt daran, schwimmende Betonbehälter aufs Wasser zu bringen und ringförmig miteinander zu verbinden. Der zwischen diesen Behältern liegende Freiraum soll darauf mit einer schwimmenden Betonschale ausgefüllt werden, die den Boden der schwimmenden Stadt bilden würde. In diesen Boden sollen Löcher geschnitten und in diese zylindrische Türme für je 3 000 Bewohner eingehängt werden. Die Mitte dieser Türme müßte nach oben für Sonnenbelichtung geöffnet sein. Zur Innenseite hin lägen die Wohnungen also im Sonnenlicht, an der Außenseite wären sie von Wasser umgeben. Auf der Schalenoberfläche könnten Gemeinschaftseinrichtungen, Park- und Spielanlagen, Flugplätze usw. eingerichtet werden.

Wichtig an diesem Plan ist der Grundgedanke, daß 70 % der Erdoberfläche von Wasser bedeckt ist und daß auf dem Wasser zum ersten Male menschliche Kultur angesiedelt werden könnte, die von Kikutake als Friedenszivilisation deutlich der kontinentalen Kriegszivilisation entgegengesetzt wird. Diese wegen technischer Widerstände zunächst noch nicht realisierbare Idee könnte weiter durch die Planung mit schwimmenden Ballonen ergänzt werden sowie mit Ballonen als Material für in ähnlichem Prinzip gedachte Städte in der Luft. Das dynamische Bauen würde hier nach den Versuchen einer Loslösung vom Erdboden in den letzten Jahrzehnten rein realisiert, und es gäbe keine räumlichen Grenzen mehr. Die dynamische Architektur wäre hier die Architektur einer Gesellschaft, die zu einer neuen Form des menschlichen Zusammenlebens finden könnte.

Udo Kultermann 

# KUNST IM 20. JAHRHUNDERT

*Die vom Europarat organisierte Ausstellung „Quellen des 20. Jahrhunderts", die das Musée d'Art Moderne in Paris vom 4. November 1960 bis zum 23. Januar d. J. zeigte, umfaßte die Epoche von 1885 bis 1914, eine Zeit, in der nahezu alle Tendenzen und Richtungen entstanden, die man gemeinhin dem 20. Jahrhundert zuordnet. Über die künstlerische Struktur des 20. Jahrhunderts veranstaltete die Pariser Wochenzeitung „Art" unter Leitung ihres Redakteurs Pierre Cabane eine Diskussion zwischen dem Kunsthistoriker und Ästhetiker Wladimir W e i d l é, den Romancier und Kunstschriftsteller Claude R o y, dem Kunstkritiker Michel R a g o n und zwei Malern, Dunoyer de S e g o n z a c – einem der Meister der Generation vor 1914 – und B e r t h o l l e, einem Vertreter der neueren Malerei. Wir veröffentlichen das Gespräch mit freundlicher Genehmigung der Zeitschrift „Art".*

## DAS JAHRHUNDERT DER INFRAGESTELLUNG

**Dunoyer de Segonzac:** Für mich bedeutet das 20. Jahrhundert zunächst die Fortsetzung der impressionistischen Schule, aber um 1910 liegt ein sehr deutlicher Einschnitt. Die lodernde Flamme der Fauves ist erloschen. Die Neo-Impressionisten, unter ihnen Signac, Cross und Seurat haben das Beste in ihren Werken hergegeben, und es entsteht eine Art Wegkreuzung. Der Impressionismus wird von der Jugend aufgegeben, und zwei verschiedene Wege öffnen sich: Ein Verlangen nach Konstruktion, nach architekturalem Bildaufbau macht sich bemerkbar, ausgehend von dem berühmten Satz Cézannes, der am Ursprung der sogenannten kubistischen Bewegung steht: „Alles in der Natur kann auf geometrische Formen, Zylinder, Kegel etc. zurückgeführt werden." Die zweite Richtung, die ich mit La Fresnaye und Moreau eingeschlagen habe, beschäftigt sich sehr viel weniger mit der Malweise und der Handschrift Cézannes als mit seinem Geist. Sie war in erster Linie eine Rückkehr zur großen Tradition, ohne der impressionistischen Malerei, die wir sehr bewunderten, weiter Rechnung zu tragen.
**Wladimir Weidlé:** Ich glaube, daß das 20. Jahrhundert sich in der Kunst zusammenfassen läßt unter den beiden großen Begriffen, die sich widersprechen und doch untereinander verbunden sind: In der Architektur ist es die funktionale Architektur, in der Malerei und Plastik die nicht-figurative Tendenz.
**P. C.:** Ist das auch Ihre Ansicht, Claude Roy? Was bedeutet das 20. Jahrhundert für Sie?
**Claude Roy:** Das 20. Jahrhundert bedeutet vielleicht – und in diesem Punkt bin ich mit Weidlé nicht ganz einer Meinung – das erste Beispiel einer großen Kunstepoche, die man nicht eindeutig mit einem gemeinsamen Stil definieren kann. Die gegenwärtige Epoche ist die Koexistenz sehr verschiedener, sehr gegensätzlicher Stile.
**Michel Ragon:** Mehr Bewegung als Stil.
**Wladimir Weidlé:** Ja, übergeordnete Begriffe, Tendenzen, vielleicht eine Notwendigkeit, die Unmöglichkeit, etwas anderes zu machen, aber noch kein festgelegter Stil.
**Bertholle:** Das 20. Jahrhundert befindet sich vor allem in einer fast alles in Frage stellenden Situation, in der viele Dinge sich feindlich gegenüberstehen; der Beginn dieser Infragestellung liegt zunächst im Impressionismus und bei Cézanne, die im großen ganzen den Weg gezeigt haben.
**Dunoyer de Segonzac:** Cézanne hat alle akademischen Formeln über Bord geworfen; er griff zurück auf die große venezianische Tradition, denn Cézanne hatte eine große Verehrung für Tintoretto, für die Spanier und El Greco. Der Zöllner Rousseau spielte in all seiner Bescheidenheit ebenfalls eine wichtige Rolle, denn er war ein echter Primitiver und im Grunde Nachfolger eines Jean Fouquet oder eines Van Eyck. Infolgedessen kehrte das 20. Jahrhundert nach den Impressionisten zurück zur großen venezianischen Tradition durch Cézanne, und durch Rousseau zu den echten Primitiven.
**Michel Ragon:** Vergessen wir nicht den Surrealismus, der sich mit anderen Problemen befaßt als der Funktionalismus, z. B. mit der Psychoanalyse. Wenn der Surrealismus sich mehr in der Dichtung durchgesetzt hat als in der Malerei, so bedeutet er trotzdem eine nicht zu übersehende Infragestellung.
**Claude Roy:** Es ist ganz offenbar, daß von der Psychoanalyse Freuds bis zum Surrealismus außerordentliche Bemühungen um die Erforschung des Bewußtseins und des Menschseins

angestellt wurden. Eine ganze Anzahl von Gebieten, von denen man glaubte, daß sie auf automatischen, unbewußten und rein irrationalen Phänomenen beruhten, waren ehedem aufgegeben worden. Jetzt wurden auch die Bewegungen, die den irrationalen Gegebenheiten wenn nicht den Vorrang, so doch einen Wert zuschrieben, von dem Willen bestimmt, diese zu verstehen und zu beherrschen.

**P. C.:** Was in den ersten 60 Jahren dieses Jahrhunderts in Erstaunen setzt, ist eine Infragestellung aller Werte und gleichzeitig außerordentliche Divergenzen. Es gibt heute sehr deutliche Strömungen, die sich ohne Unterlaß widersprechen. Zum Beispiel ist es erstaunlich, daß ein und dasselbe Jahrhundert gleichzeitig den Kubismus, den Fauvismus, den Surrealismus, die abstrakte Kunst, den Irrealismus, kurz, eine bestimmte Anzahl von Schulen hervorgebracht hat, die in völlig verschiedenen und oft entgegengesetzten Richtungen verlaufen.

**Michel Ragon:** Viele davon sind Satelliten.

**Bertholle:** Ja, es gibt eine Art experimenteller Bewegungen.

**P. C.:** Stören Sie diese Widersprüche nicht bei jener Art von Definition einer Infragestellung, von der wir eben sprachen?

**Michel Ragon:** Nein, sie sind im Gegenteil einer der Beweise für diese Infragestellung.

## DER KUNSTLER STEHT IM WIDERSPRUCH ZUR GESELLSCHAFT

**P. C.:** Welche Beziehungen bestehen Ihrer Meinung nach zwischen der Entwicklung der Kunst und der allgemeinen Entwicklung des Menschen im 20. Jahrhundert in Bezug auf die Technik, die modernen Lebensbedingungen und die neuen Existenzauffassungen infolge der Entdeckungen, welche die menschliche Existenz revolutionieren?

**Wladimir Weidlé:** Ich glaube nicht, daß eine direkte Verwandtschaft zwischen ihnen besteht. Ich glaube z. B. nicht, daß gewisse Strömungen in der aktuellen Malerei mit dem neuen wissenschaftlichen Weltbild korrespondieren. Übrigens gibt es gar kein wissenschaftliches Weltbild. Es gibt Theorien, aber man kann sie nicht sichtbar machen, und die Physiker selbst bestätigen, daß es keine menschliche Sprache gibt, diese Dinge zu veranschaulichen. Es gibt lediglich die Sprache der Mathematik, die nur einer sehr beschränkten Anzahl von Menschen verständlich ist. Ich denke an all das, was man öfters in der Kunstkritik äußert, nämlich, daß die gegenwärtige Malerei nicht so sein kann wie die Kunst sagen wir des 19. oder 18. Jahrhunderts, weil die Vorstellungen, die wir uns wissenschaftlich von der Welt machen, ganz anders geworden sind. Ich glaube nicht, daß es da eine direkte Verwandtschaft gibt, aber sicher eine indirekte: wenn ein Bild auf mechanische Weise hervorgebracht werden kann, wird es schwierig, es anders zu machen.

**P. C.:** Was meinen Sie dazu, M. Bertholle?

**Bertholle:** Ich finde, daß es wissenschaftlich und künstlerisch keine Verbindung gibt. Wenn man etwas weiter gehen würde, könnte man sogar von einer Scheidung sprechen. Viele sagen z. B., daß es im Atomzeitalter unmöglich sei, gute Malerei zu machen. Nun, solche Behauptungen erscheinen mir absolut unglaubwürdig. Ich meine im Gegenteil, daß der Mensch, der vom technischen Fortschritt umgeben ist, immer mehr das Bedürfnis nach einer Art Vertiefung seines inneren Lebens in sich verspürt. Im Grunde existiert heute die Zerstreuung und gleichzeitig der Rückzug auf sich selbst.

**Michel Ragon:** Der Künstler ist immer ein Widerspruch zur Gesellschaft.

**Claude Roy:** Angesichts der Frage, die Sie gestellt haben, empfinde ich mich unbedingt als reaktionär, genau wie eben angesichts der Frage des Fortschritts. Ich bin von der Existenz eines wissenschaftlichen Fortschritts überzeugt, von der Vertiefung und radikalen Veränderung der Weltanschauung des Wissenschaftlers von heute im Vergleich mit dem Weltbild des Wissenschaftlers vergangener Jahrhunderte; aber ich bin der Überzeugung, daß der durchschnittliche Mensch – sagen wir der Mensch schlechthin – nicht zutiefst durchdrungen und verändert ist von dem Bild, das die Relativitätsphysik vom Universum entwirft, daß die Probleme des Lebens und des Todes, die Probleme des Schicksals, der Liebe und der menschlichen Beziehungen grundsätzlich dieselben bleiben wie zur Zeit der Höhlenmenschen. Ich glaube, daß die Technik unser tägliches Leben beeinflußt, aber daß unser psychologisches Leben, unser moralisches Leben nicht grundsätzlich und tiefgreifend von ihr verändert wird.

**P. C.:** Was hat im Grunde das 19. Jahrhundert dem zwanzigsten gebracht?

**Bertholle:** Das Ende des 19. Jahrhunderts dämmerte in einer Art fast totalen Verkalkung durch eine erschreckende Bürgerlichkeit dahin. Dann entstand eine allgemeine Bewegung in sozialer Hinsicht sowie auf allen anderen Gebieten; das führte in der Tat jene Infragestellung herbei, von der wir eben sprachen, und gleichzeitig vielleicht den Aufbruch zu einer Art Explosion auf den verschiedensten künstlerischen und sozialen Gebieten.

## IST DIE ARCHITEKTUR DIE KUNST VON MORGEN?

**Wladimir Weidlé:** Wenn man Züge sucht, die dem 20. Jahrhundert im Vergleich zum 19. Jahrhundert eigen sind, müssen wir auf diesen Gedanken zurückkommen, auf diese Stellung der rein funktionalen Architektur, die gewissermaßen nichtästhetisch ist, weil die Funktion sich ohne Einschränkung der Nützlichkeit unterordnet, und zu jener anderen Position, welche die nicht-figurative Malerei einnimmt, sagen wir die rein ästhetische Position, wo es nichts anderes gibt, als ein Spiel der Formen ohne Subjekt und Objekt, ohne jegliche Art von Funktion als die rein ästhetische. Was für mich sehr merkwürdig ist, das ist der Widerspruch zwischen diesen beiden Positionen.

**Claude Roy:** Mir scheint, daß eine Art Widerspruch im Keim dieser Ausstellung liegt, die, wie ich in diesem Zeitungsausschnitt lese, vom Europarat organisiert wurde. Was mir am 20. Jahrhundert auffallend erscheint, ist, daß selbst die Begriffe Nationalschule oder Europäische Schule jeden Sinn verlieren. Einer der bestimmenden Züge der Architektur und der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts scheint mir der weltumspannende Aspekt zu sein. Heute scheint es klar, daß es von Japan bis zu den Vereinigten Staaten, von Moskau bis Paris eine Architektur gibt mit ihren Problemen und Widersprüchen, ihren Verspätungen und Fortschritten, vor allem aber mit einem gemeinsamen Schauplatz. So wie Claudel zu Beginn seines „Seidenen Schuh" sagt „Ort der Handlung ist die Welt". In der Malerei ist es genau so. Von der Ecole de Paris zu sprechen hieße für uns von einer historischen Vergangenheit sprechen, weil es klar ist, daß in der modernen Malerei das, was

in Tokio oder in New York geschieht, der Beitrag von Pollock oder Tobey, von modernen japanischen, französischen und morgen vielleicht von russischen Malern ebenso zählt wie das, was sich in dem einst von der künstlerischen Schöpfung privilegierten Paris entwickelt.

**Michel Ragon:** Damit bin ich nicht einverstanden. Auf den vielen Reisen, die ich unternahm – wie Sie übrigens auch – fand ich nur eine Stadt, in der ich eine mit Paris vergleichbare Aktivität feststellte, und das war New York. Ich nehme Moskau aus, weil ich da noch nicht gewesen bin.

**Claude Roy:** Es gibt ein weiteres Phänomen, das wir noch nicht erwähnt haben: Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts kannte der französische Künstler verhältnismäßig wenig außer der abendländischen Schule, während er sich heute mit Hilfe von Reproduktionen – und hier finden wir den Einfluß der Technik auf das tägliche Leben und insbesondere auf die künstlerische Schöpfung – auf die Kunst der Steppen, auf die Kunst Afrikas, auf die japanische Kalligraphie etc. bezieht.

**Wladimir Weidlé:** Das gilt vor allem für die Kunst der Vergangenheit, die heute insgesamt so gegenwärtig ist, wie sie es nie zuvor war. Dies ist das Resultat der Entdeckungen im 19. Jahrhundert und zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Alle Kunstepochen der Vergangenheit liegen nun sozusagen auf gleicher Ebene, was ein völlig neuer Gesichtspunkt ist im Vergleich zu früher. Sie können sich anregen wo Sie wollen mit dem gleichen Resultat, während das früher etwas ganz anderes war, denn die Anregungen entsprangen einer Tradition. Die Tradition existiert nicht mehr. Jedenfalls, was mich betrifft, so glaube ich, daß die wahre Zukunft der nicht-figurativen Malerei und Plastik in ihrer Bindung an die Architektur liegt. Je mehr sie an die reine Architektur gebunden ist, um so eher findet sie in Wahrheit ihre Zügelung und ihren Ort.

**P. C.:** Ist das Ihr Schlußwort?

**Claude Roy:** Das ist kein Schlußwort, kein erschöpfender Schluß. Ich möchte noch etwas hinzufügen. Mir scheint, daß eines der wichtigsten Dinge – aus vielen verschiedenen Gründen, die wir heute verschweigen wollen – die Tatsache ist, daß wir alle wissen, daß ein Bild nicht nur Zeichnung und Farbe, sondern daß es auch Materie ist, etwas, das man gerne berühren möchte, wie auch Berenson beständig von taktilen Werten spricht. Bei der großen Picasso-Ausstellung von Paris, die ich mit Vercors besuchte, war ich von einem Bild aus der blauen Periode sehr angetan, das eine Frau von den Balearen, glaube ich, darstellte. „Das gefällt Ihnen? Das kann ich Ihnen machen!" sagte Vercors. Wie Fautrier und Spitzer verwendet Vercors eine halb industrielle und halb von Menschenhand ausgeführte Methode zur Herstellung von Reproduktionen. Und einige Monate später hatte ich eine Kopie. Das ist keine Kopie, wie sie ein Künstler des 16. Jahrhunderts machen konnte, die wohl eine perfekte Kopie darstellte, aber nur in einem Exemplar; das ist besser als jede Reproduktion, wie sie der typographische oder drucktechnische Prozeß herstellt. Es handelt sich hier um ein echtes Double, das im Korn, in der Materie, in der Leinwand, im Pinselstrich das Werk Picassos halluziniert. Dies scheint mir eine der großen Errungenschaften des 20. Jahrhunderts zu sein.

**Bertholle:** Entschuldigen Sie bitte, daß ich widersprechen muß. Ich bin dagegen insofern, als eine Reproduktion, wie sie auch sei, immer nur einen annähernden Wert erreicht. In dem Fall, von dem Sie sprechen, handelt es sich fast um ein gefälschtes Bild, welches das Original weitgehendst imitiert und die Karten vertauscht.

**Dunoyer de Segonzac:** Das stört mich nicht im geringsten. Früher gab es 20 000 oder 30 000 Menschen in Frankreich, die sich für Kunst interessierten, heute sind es mehrere Millionen. Im Grunde gehen alle diese Reproduktionen in Bevölkerungsschichten, wo sie früher nicht auftauchten. Als ich noch ein Kind war – was fand ich beim Gärtner meiner Großmutter an den Wänden? Da hingen Reproduktionen aus dem „Petit Journal" oder dem „Petit Parisien". Das genügte ihm. Heute wird er vielleicht einen Picasso oder einen Renoir dort hängen haben. Heute haben die Kunstwerke in den bescheidensten Bevölkerungsschichten ihren Platz.

**P. C.:** Wie sieht nach Ihrer Meinung, von unserem heutigen Standpunkt aus gesehen, die Zukunft des 20. Jahrhunderts aus?

**Dunoyer de Segonzac:** Im Moment habe ich den Eindruck eines fast vollständigen Chaos. Mir scheint, daß die Menschen sich in so verschiedenen Ausdrucksweisen bewegen, daß man die Zukunft nicht abschätzen kann. Ich glaube an die Rückkehr zu einer Kunst der Einfachheit und der Wahrheit.

**P. C.:** Zeigt das 20. Jahrhundert sich seiner Quellen würdig, hat es sie hinter sich gelassen oder hat es sie verraten?

**Michel Ragon:** Meiner Meinung nach ist es weiter gegangen. Offensichtlich ist die abstrakte Kunst weiter gegangen als Cézanne. Das soll nicht heißen, daß sie besser ist als Cézanne.

**Claude Roy:** Das 20. Jahrhundert hat einen anderen Weg eingeschlagen.

**Dunoyer de Segonzac:** Ich glaube, daß das französische 19. Jahrhundert ein großes Jahrhundert der Malerei bleiben wird. Der Beginn des 20. Jahrhunderts wird in seiner bewegten Art eine ebenso wichtige Epoche bleiben; aber augenblicklich sind wir im Unbekannten; wir befinden uns in einer Art Anarchie. Es ist sehr schwierig, die Situation zu beurteilen, weil wir in sie verwickelt sind und die Dinge nicht objektiv sehen können. Wir sehen viel besser, was uns vorausgegangen ist, als das, was uns folgt.

**Michel Ragon:** Die zeitgenössische Architektur ist trotz allem ein Fortschritt, wir können da von einem eindeutigen Fortschrittsbegriff sprechen.

**Wladimir Weidlé:** Dieses Jahrhundert hat alles in Frage gestellt, und es stellt selbst eine große Frage. Auf diese Frage gebührt der Architektur die Antwort.

# Münchhausen und Clarissa

**Utopien aus dem Jahre 1906 von Paul Scheerbart**

Das literarische Werk von Paul Scheerbart ist für die neuere Kunstentwicklung von besonderer Wichtigkeit. Nicht nur insofern, als dieser geniale Utopist bereits um 1900 einen wesentlichen Teil der Entdeckungen des 20. Jahrhunderts vorausahnte, sondern auch dadurch, daß Paul Scheerbart aktiv Anteil nahm an der lebendigen Entwicklung der Kunst selbst. So wirkte besonders sein Buch „Glasarchitektur" befruchtend auf die junge Architektur vor dem ersten Weltkriege. Auch war die schöpferische Einwirkung auf den Freundeskreis um die Architektenbrüder Max und Bruno Taut wesentlich. Die Stellung als Dichter im Rahmen der Entwicklung der modernen Architektur mag als problematisch angesehen werden, doch sollte man nicht vergessen, daß die ersten Lautgedichte nicht erst im Dadaismus entstanden sind, sondern von Paul Scheerbart bereits Ende des 19. Jahrhunderts geschrieben wurden.
In seinem Buch „Münchhausen und Clarissa", das im Jahre 1906 in Berlin herauskam und den Untertitel „Ein Berliner Roman" trägt, kleidet der Verfasser die von ihm erkannten künstlerischen Möglichkeiten seiner Zeit in die Erzählungen des inzwischen 180jährigen Barons von Münchhausen und setzt diese in Gegensatz zu den erstarrten künstlerischen Realitäten seiner Tage. Das Buch ist gegliedert in ein Vor- und Nachspiel sowie in die Erzählungen der einzelnen Wochentage von Montag bis Sonntag. Am Montag beginnt der Baron von Münchhausen seine Erzählungen mit einem Bericht von der Weltausstellung in Melbourne. Er verlegt also seine Visionen an einen Ort, der von Europa sehr weit entfernt ist und schildert mit dieser Weltausstellung all das, was er sich an schöpferischen Möglichkeiten der zeitgenössischen Kunst vorstellt. Daß diese Vision durchaus realistisch war, hat erst die jüngste künstlerische Entwicklung gezeigt. Bereits 1906 schrieb Paul Scheerbart über die Ausstellungsarchitektur wie folgt: „... Wenn man in der Mitte des Sees sein Zimmer verlassen darf, so wird man nicht an einer Stelle gelassen, an der man in Ruhe bleiben kann. Dreißig Riesentürme umgeben da in drei Kreisen einen mittleren Kolossalturm, der hundertfünfzig Stockwerke besitzt, während die anderen Türme nur hundertzwanzig, achtzig und vierzig Stockwerke haben – entsprechend den drei Kreisen, von denen der äußerste der niedrigste ist. Nun denken Sie sich diese sämtlichen Stockwerke durch lange Brücken miteinander verbunden. Und dann müssen Sie sich im Innern dieser Stockwerke Salons denken, die wie Fahrstühle auf und ab und auch über die Brücken fahren. Dazu dreht sich jeder Turm ständig um sich selbst. Und in dieser Drehscheibenarchitektur können Sie nun in einem einzigen Zimmer überall herumfahren. Das nennt sich natürliche ‚bewegliche Architektur'. Und wenn Sie bei dieser immerhin langsam wirkenden Fahrt zum Fenster hinausblicken, während Sie auf einem bequemen Sessel sitzen oder auf einem Divan liegen, so sehen Sie draußen immerfort eine sich langsam verschiebende Architektur wie langsam sich bewegende Kaleidoskope ... Eine unbeschreibliche Fülle von Linien- und Flächenkompositionen tut sich bei solchen Fahrten auf. Sie dürfen natürlich nicht annehmen, daß eine Brücke so aussieht wie die andere – jeder Turm ist ein apartes architektonisches Kunstwerk und – jede Brückenverbindung ebenfalls."
Die erst heute verwirklichte mobile Architektur wird durch eine neuartige Licht- und Bewegungskunst ergänzt: „... nun stieg auf jeder Bergspitze ein ungeheurer Fesselballon, und aus dem See stiegen ebenfalls ringsum neun große Fesselballons auf. Und als die achtzehn Ballons oben in großer Höhe schwebten, wurden sie von der untergehenden Sonne beleuchtet, daß sie oben wie große Weltbälle aussahen. Und danach ward es dunkel. Und dann schossen aus den Gondeln der Ballons mächtige bunte Scheinwerfer heraus und beleuchteten die Ballons, daß sie ganz merkwürdig gefleckt aussahen – wie Schlangenhaut. Und dann bewegten sich diese Schlangenhautballons, die immerfort anders gesprenkelt wurden, langsam weiter, so daß sie unser Turm-Plateau umkreisten – wie riesige Planeten. Zu diesem neuen Bewegungsspiele bemerkte ein alter Ausstellungsdirektor folgendes: ‚Meine Herrschaften', sagte er, ‚wir wohnen doch bekanntlich auf einem Stern, der nicht einen Augenblick im Weltenraum stillsteht; wir fahren nicht nur mit der Sonne zusammen rasend rasch in einer großartigen Kurve weiter, wir drehen uns auch immerzu umeinander – die Erde um die Sonne, der Mond um die Erde usw. Demnach müssen wir auch darauf bedacht sein, auf unsrer Erdoberfläche ein ähnliches Fahrten- und Drehungsspiel zu veranstalten. Es ist doch allzu einförmig, immerzu auf einem Punkte zu sitzen und dabei immerzu diesselbe Aussicht zu genießen. Wir müssen Bewegung in unsre Natur- und Kunstgenüsse hineinbringen.' Was sich nun zwischen unserm Mittelturm und den neun Bergen entwickelte, läßt sich einfach gar nicht mit ein paar Worten beschreiben: es entstanden in einer halben Stunde kolossale Wände, die vielfach durchbrochen waren und das Seegebiet in neun Riesenzimmer verwandelten. Nun – und diese Riesenwände teilten sich bald – wurden magisch von unten aus beleuchtet – es bildeten sich Dächer – Balkons, Terrassen – aus lauter fächerhaft dünnen Wänden – es entstand eine bewegliche Kulissen-Architektur, die aller Beschreibung spottet."
Doch nicht nur auf die Architektur beschränkt sich die geniale Zukunftsvision von Paul Scheerbart, auch Malerei und Plastik werden im Hinblick auf die nach fünf Jahrzehnten verwirklichten Leistungen durchaus realistisch vorausgeahnt. „Die Kulissenarchitektur auf dem Weltausstellungssee zu Melbourne war von unbeschreiblicher Großartigkeit, aber diese wurde, als die Sterne am Himmel erschienen, durch eine Lichtarchitektur, die sich oben über uns in der Luft langsam entwickelte, einfach übertrumpft. Es scheint überhaupt in der ganzen Welt

notwendig zu sein, daß selbst das Großartigste immer noch übertrumpft wird. Warum das so ist, weiß ich nicht – doch ich finde es sehr nett, da wir auf diese Weise niemals an ein Ende gelangen – wir werden nie das Allergroßartigste erblicken – dazu ist die unendliche Welt allzu großartig. Sie werden sich von der Lichtarchitektur eine kleine Vorstellung bilden können, wenn ich Ihnen erzähle, daß die achtzehn Fesselballons durch unzählige Drähte untereinander und mit dem Erdboden verbunden waren – und daß diese Drähte elektrische Lichter trugen – und zwar so viele, daß die Zahl der im Teleskop sichtbaren Sterne dagegen nicht allzu groß erscheint. Und wie unzählige bunte Sterne flammten nun oben die elektrischen Drahtlichter auf. Und das gab schließlich eine Sternenkrone – die unbeschreiblich ist ... Stellen Sie sich noch vor, daß immer wieder andre elektrische Flammen aufleuchteten, daß die Flammen immer wieder andre Farben bekamen, daß dazu noch die farbigen Scheinwerfer aus den Gondeln wie riesige Kometen hineinfuchtelten – und daß sich die riesigen Ballons auch mit kleinen bunten Flammen bedeckten, die wie Brillantengeflechte die großen Kugeln umgarnten – und daß sich diese ganze Sternenkrone in ständiger langsam rotierender Bewegung befand – – – so haben Sie ein Nachthimmelsbild, das Ihnen für einige Zeit den Schlaf rauben dürfte."

Der Baron von Münchhausen schildert neben zahlreichen großartigen Visionen das Innere der Ausstellung und spricht von Drahtseilbahnen, auf denen die Besucher fahren und einen Eindruck der Gesamtausstellung bekommen können. Er spricht von Terrassenbauten mit beleuchteten Wasserwerken, mit spiegelnden, glänzenden Glasflächen und Glaskuppeln, und er spricht auch von Architekturen, die ganz in der Bildhauerkunst aufgingen. Alles dies Vorstellungen, wie sie im Jahre 1906 in der Realität nicht bestanden haben und selbst auf der Weltausstellung in Brüssel im Jahre 1958 noch nicht verwirklicht worden sind. Dennoch finden diese Utopien in den Plänen der jungen Künstler der unmittelbaren Gegenwart eine überraschende Parallele. Im Bereich der Malerei wird von Scheerbart die gegenständliche Malerei als Zimmerschmuck konsequent abgelehnt, ja sogar „stilliegende Malereien" für den Ausdruck kosmischer Empfindungen als unzureichend angesehen, im Jahre 1906, einige Jahre vor den ersten gegenstandslosen Bildern der Kandinsky, Kupka, Delaunay und Malewitsch. Auch bei der Plastik wird versucht, aus dieser Sicht über die Menschendarstellung hinauszukommen. „Die australischen Bildhauer sind nicht nur bemüht, ihre Bildwerke mit den Wasserkünsten in Verbindung zu bringen; sie wollen auch das Licht, das Feuerwerk und die glänzenden Materialien aus Glas und Stein mit ihrer Plastik zusammenführen." An Stelle der weiblichen und männlichen Modelle fände man in den Bildhauerateliers Lebewesen vom Saturn und vom Sirius und von vielen anderen Sternen und Nebelflecken. Scheerbart geht sogar so weit, zu schildern, daß durch besondere Gerüche und Duftkompositionen die Stimmung des Menschen beeinflußt wird und ihm ganz neue Empfindungssphären eröffnet werden. Wenn man dann nebenbei erfährt, daß die Künstler in Australien nicht mehr genötigt seien, einen „allzu kostspieligen Militarismus" zu überwinden wie in Europa oder daß Kriege „kindliche Erziehungsmittel unintelligenter Barbarenvölker" genannt werden, daß die Planeten als mit höchster Vernunft begabte Lebewesen angesehen werden, somit das Kosmische und Organische identifiziert werden, und daß schließlich eine „Religion des großen Schweigens" gefordert wird, dann versteht man gleichzeitig die gesellschaftliche Grundlage dieser neuen Kunst, die derjenigen, die die jungen Künstler heute verfechten, nicht ganz unähnlich ist. Und wenn man an anderer Stelle erfährt, daß auf den Dächern Berlins ein neues Berlin angelegt werden müßte, so finden wir darin im Jahre 1906 eine konkrete städtebauliche Aufgabenstellung, die von den heutigen jungen Architekten als sehr akut angesehen wird. Alles läßt darauf schließen, daß der Visionär Paul Scheerbart eine konkrete und realistische Vorwegnahme alles dessen gab, was im 20. Jahrhundert an neuen Ideen entstanden ist, beziehungsweise noch entstehen müßte.

Udo Kultermann

## Der Revolutionäre Großvater

In den meisten Kommentaren zur Situation Rußlands, selbst den bolschewistischen, übersieht man, daß die UdSSR letzten Endes ein Land voller Menschen ist, nicht die „abstrakte, hintergründige Bestie", daß es dort vor allem eine Jugend gibt, die sich unbelastet von der Begeisterung für „die große Oktoberrevolution" nicht mehr als reines Proletariat fühlt. Sie tritt auf gegen den „revolutionären Großvater". Immer mehr häufen sich die Stimmen gegen die Kultur-Apparatschiks des „Ogoniek" („Das Schaffen") und anderer offizieller Organe. Man geht gegen die „Zuckerbäckerbauten" („Krokodil") der Stalinschen Aera an, man besinnt sich auf die Konstruktivisten, man entdeckt den frühen Eisenstein, ja, auch Tschechow, nach dessen Novelle „Die Dame mit dem weißen Hündchen" man einen guten, vollkommen undoktrinären Film drehte.

Der Schriftsteller Victor Nekrassow kämpft für konstruktivistische Architektur („Liternaja Gazeta", 20. Febr. 1960). Er schwärmt förmlich von Le Corbusier, von Ginsburg und Wesnin. . . 1931 hat man de

Konstruktivismus als bürgerliche Strömung hingestellt. Aber ist das wahr? Ist er einzig ein Produkt der Kapitalisten, dem Sozialismus fremd? Wenn das so wäre, was soll man dann vom sowjetischen Pavillon in Brüssel denken und vom Panorama-Kino in Moskau? Durch was hat man diese konstruktivistische Architektur ersetzt? Durch Luxus und Pompiers. Unsere Städte sind angefüllt mit unzähligen Kolonnaden, pseudoklassischen Brunnen, dekorativen Torbögen, Fassaden, die mit poliertem Granit und Labradorstein verkleidet sind ..."

Nekrassow lobt die neuen Entwürfe des Architekten Wlassow: „... bei Wlassow ist alles einfach, klar, komfortabel, freundlich. Mit einem Wort: menschlich ..."

Wlassow schrieb voller Bewunderung eine Studie über den Konstruktivismus („Architektura SSR", Nr. 1, 1960). Er setzt sich für Le Corbusier ein und erinnert an die großen sowjetischen Architekten der zwanziger Jahre, Ginsburg, Wesnin, Kusnetzow etc. Er betont auch, daß die bildenden Künste und das Kunstgewerbe anders aufgefaßt werden müssen. Dabei geht es um den Stil der neuen Satellitenstädte von Moskau und Leningrad. Doch auch bildende Künstler wagen gegen die Apparatschiks zu demonstrieren. Ein Maler Georg Niski verdammt in den Zeitschriften „Moskowitische Jugend" und „Sowjetskaja Kultura" vom 18. Juni 1960 die „anekdotische Malerei" und befürwortet „einen trockenen und ausdrucksvollen Stil ... Man soll dem Film überlassen, literarische und dramatische Konflikte zu zeigen. Maler und Bildhauer sollen sich mit dem Schaffen neuer Formen befassen."

Malewitsch, Mondrian, Kandinsky werden wieder entdeckt (W. Kemenow, „Sowjetskaja Kultura", 22. Sept. 1960, und Prokofiew, 18. Juni 1960, ebenda), und in „Trud", August 1960, sagt der Akademiker Kolpinskij: „Die Kunst ist ein komplexer Bereich und dringt tief ein in die Aktivität des Geistes ...", weiter erinnert er daran, daß „unter den Wegbereitern der Abstraktion oft Wegbereiter der Revolution waren".

Man entdeckt aufs Neue den Expressionismus, Futurismus, Kubismus, Surrealismus, die Abstrakten, man bemerkt den Tachismus.

Wie ist der Unterschied zu erklären, den man zwischen „Wegbereitern der Revolution" und „revolutionären Großvätern" macht? Uns interessiert hier die Frage der bildenden Kunst, nicht die politische des „Bolschewismus", und doch muß hier der politische Hintergrund der russischen Kunstsituation von heute angedeutet werden.

Gegenüber den materialistischen Menschewiken, deren philosophische Vertreter Plechanow, Axebrod und Deborin sind, waren die Bolschewiken (Bogdanow, Lunatscharskij) ab 1905 idealistisch eingestellt. Das änderte sich, als Lenin, vor philosophische Fragen gestellt, von Paris nach London fuhr, um seine juristischen Studien mit philosophischen Studien zu unterbrechen. Er gelangte zu dem Urteil, daß Bogdanows Idealismus ungeeignet für den praktischen Klassenkampf sei. (Der wendigere Lunatscharskij wurde erst durch seine Schrift „Über proletarische Ethik", 1920, Berlin, anonym unter N. N. deutsch erschienen, als „falsch" erkannt). Aus dieser Ansicht Lenins erklärt sich u. a. auch sein späteres Auftreten gegen die Künstler des „Left", die „linken Künstler", die folgerichtig, trotz anfänglich gegenteiliger Beteuerungen, individuelle Idealisten waren. Malewitsch drückt dies ja sehr klar in seinem Bauhausbuch aus.

Nur kurz können wir hier den weiteren Weg der Bolschewisten in die Reaktion aufzeigen.

Gerade die konstruktivistischen Künstler fußen auf den Erkenntnissen der von Lenin abgelehnten Wissenschaftler Mach und Avenarius. In den Schmähschriften der bolschewistischen Künstler, 1928 bis 1935, sowie denen nach dem zweiten Weltkrieg, werden die „Linken", vor allem Tatlin und Malewitsch, als „Machisten" bezeichnet. (Ernst Mach, Professor der induktiven Philosophie, gehörte zum „Wiener Kreis").

In Machs Buch „Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen", 1885, wird wissenschaftlich aufgezeigt, was später Malewitsch in seinen Schriften als Maler (zu einer Zeichnung eines Quadrates in einem Quadrat) erklärt: „Der doppelt umzogene Raum enthält die dem höheren psychischen Leben angehörigen Elemente, Erinnerungsbilder, Vorstellungen, darunter auch diejenigen, welche wir uns von der psychischen Existenz der Mitmenschen bilden ..."(!)

Die ungeheuer vielen, bis zum Abstrusen reichenden Versuche, eine „proletarische Kunst" zu finden, bezeichnet nun Trotzkij als unzeitgemäß. Erst wenn die „Hochöfen heißer glühen, die Räder rascher surren, die Weberschiffchen flinker tanzen und die Schulen besser arbeiten", sei, so meinte Trotzkij, die Zeit für eine wirkliche Kultur und einen neuen Stil herangereift.

Die vielen Erneuerungsversuche von Gruppen und Grüppchen hatten auch diejenigen der großen Idealisten und Seher lächerlich gemacht. Das INHUK (Institut für malerische Kultur) von Leningrad, in dem Tatlin, Malewitsch, Mansouroff, Matjuschin, verteidigt von dem Kritiker N. N. Punin, ab 1922 in Zurückgezogenheit unbezahlt neben bezahlten Professoren an der Akademie arbeiteten, wurde 1926 von dem Journalisten G. Seryi für ein „Kloster mit einigen schwachsinnigen Insassen" gehalten. Derselbe weiter: „Jetzt, da sich vor der proletarischen Kunst in voller Größe gigantische Aufgaben auftürmen, da Hunderte von wahrhaft begabten Künstlern hungern, ist es verbrecherisch, eine prachtvolle große Villa zu unterhalten, damit drei schwachsinnige Mönche (Malewitsch, Mansouroff, Matjuschin, Anm. d. Verf.) auf Staatskosten völlig überflüssige künstlerische Fehlleistungen vollbringen, wenn nicht gar gegenrevolutionäre Propaganda betreiben können."

Das verwandte Moskauer Institut WCHUTEMAS, in dem ab 1921 Ladowskij, Drewin, Krinskij, Dokutschajew, Effimow, Lissitzkij arbeiteten, brachte das zu Papier und Entwurf, was man jetzt wieder ausgräbt. Diese beiden Schulen, die man als russisches Bauhaus bezeichnen könnte, erlitten im Grunde dasselbe Ende, zu fast denselben Zeiten wie das deutsche „Bauhaus" und der holländische „Stijl". Trotzkij sagte damals über die neuen künstlerischen Versuche: „Es ist die Vorbereitung der Vorbereitung." Die von Franz Roh ermittelten 50 Jahre, die verstreichen müssen, bis eine Kunstform „klassisch" wird, scheinen selbst in der östlichen, uns noch vollkommen fremden Welt, ihr Gesetz zu erfüllen.

E. Steneberg

Collage aus dem Werkunterricht von Kilian Breier

## AUSSTELLUNGEN

### PARISER KUNSTBRIEF

Das Pariser Kunstleben wird von Jahr zu Jahr unübersichtlicher. Immer neue Galerien machen auf, andere, kurz bestehende verschwinden wieder, und während einige junge Unternehmen eine beträchtliche Aktivität entwickeln, schränken die alteingesessenen Händler ihre Ausstellungen ein, weil die Verkaufsaussichten offenbar bei den „Accrochagen" der erprobten Künstler, die zum Haus gehören, größer sind. Niemand ist mehr imstande, allen Einladungen zu folgen, und bei der Auswahl, die der Kritiker nach Pflicht und Neigung trifft, riskiert er immer, Wichtiges zu versäumen. Es sei deshalb verziehen, wenn ein Bericht über die Ausstellungen der vergangenen Monate keine systematische Übersicht gibt, sondern nur einige subjektive Eindrücke vermittelt, die sich eingeprägt haben.
An die Spitze stellt sich die umfangreiche Retrospektive von *Jean Dubuffet* im *Musée des Arts Décoratifs*, die stärksten Widerhall gefunden hat. Sie erweist Dubuffet als einen der großen Verkünder unserer Epoche, der in der Welt, in der wir leben, neue Entdeckungen gemacht hat und seinen Aussagen einen Nachdruck verleiht, dem wir uns schwer entziehen können. Wenn er von sich sagt, daß er seine Umgebung mit „aufmerksamer Unachtsamkeit" betrachtet und von Menschen und Dingen nach Art der Kinder nur die Züge und Merkmale notiert, die ihn anziehen, so weiß er sie auf überlegene Weise sichtbar zu machen. Er beherrscht die selbst geschaffenen und übernommenen Darstellungsmittel so, daß sie ihm unbegrenzte Ausdrucksmöglichkeiten bieten, und er gibt Gesichter und Gesten, Bewegung und Haltung der menschlichen Geschöpfe, denen seine Zuneigung gilt, in so vielschillernden Verkleidungen wieder, daß die Verwandlungen kein Ende zu nehmen scheinen. Primitives mischt sich in dieser Malerei mit äußerstem Raffinement, das Interesse am Gegenstand mit dem Vergnügen am technischen Experiment. Elemente der Natur werden zu Materialien abstrakten Formenspiels, aus dem die „Texturologien" und „Topographien" entstehen. Sie bilden das Grundthema nicht nur von Dubuffets Malerei, sondern auch unserer Existenz: der Boden unter unseren Füßen, der steinig und hart, zerfurcht und zerklüftet sein kann, zuweilen aber auch mit Blättern und Blüten bedeckt, oder selbst mit Sternen besät.
Nicht im gleichen Maß bestätigte die Ausstellung von *Vieira da Silva* in der *Galerie Jeanne Bucher* den Rang, den sie in der Ecole de Paris und in den Augen der Sammler bekleidet. Hier waren die rund dreißig Bilder, größtenteils des letzten Jahres, eher zu viel, und sie reihten sich stellenweise etwas monoton aneinander. Unter den dunklen, mehr skizzenhaften Bildern besitzen manche doch wenig Kraft, und sie halten neben den „weißen" nicht stand, die diese Malerei gleichsam von der Innenseite zeigen, in der ihr eigentliches Geheimnis ruht. Darunter gibt es wiederum Stadtansichten von wunderbarer, transparenter Tiefe, in der das Licht vibriert, das sich manchmal auch wie in Sturzbächen über eine Landschaft ergießt und die Formen so aufwühlt, daß sich der Weg verliert.
Spürt man im Werk Vieiras eine unbeirrbare Zielsicherheit, so scheint *Arpad Szenes (Aux Cahier d'Art)*, ihr Gatte, immer auf der Suche danach, zwischen Gedachtem und Erschautem, Faßbarem und Unbegreifbarem, neue Zusammenhänge zu entdecken und sie uns mit immer anderen Mitteln vor Augen zu führen. Seine Themen, die meist nur in flüchtigen Zeichen, Linien und Farben angedeutet sind, wirken wie Fragen, die offen bleiben, und auf die sich eher im Traum als im Wachen eine Antwort finden läßt. Geträumte Wirklichkeit sind auch die weiten Landschaften von *Sima*, in denen keine Formen deutlich werden und die nur von einer lichten Tonigkeit gefüllt sind. Himmel und Erde fließen darin zusammen, im Vordergrund aber zeichnen sich große erratische Blöcke ab, an deren begrenzter mathematischer Form der unendliche Raum abschätzbar wird. Vom schwebenden Licht umgeben, erscheinen auch diese Kloben ohne Gewicht, und trotzdem so mit dem Grund verwachsen, daß – wie einer der Titel besagt – „nichts, auch nicht der Wind sie in die Höhe heben kann". Wenn aber der Wind, der das Gewölk durchzieht, sich zum Sturm erhebt, verschwinden alle Ufer vor unseren Augen.
Aus Sand, Wasser und Steinen bilden sich andere Formationen, die *Singier (Galerie de France)* in seinen Aquarellen wiedergibt. Ihre Strukturen sind in den feinen Japanpapieren enthalten, die der Maler tönt und in die er einzelne Elemente von bestimmterer Kontur und stärkerer Farbigkeit einsetzt. Das Spiel mit Materialien und Farben führt zu unendlichen Variationen, in denen Singier eine Subtilität entwickelt, die seine Ölbilder kaum vermuten lassen.
*Gillet* hingegen, der vorher in der gleichen Galerie zu sehen war, hat allein in der Palette seine lebendige Quelle, aus der er in vollen Zügen schöpft. Er trägt die Farbpaste wuchtig und mit breitem Pinsel auf, in Tonnuancen, die sich zu dunklen, rotbraunen Gammen vereinigen oder in schillernde Helligkeit übergehen. Obwohl seine Bilder keine Titel tragen, stecken sie voller gegenständlicher Andeutungen, und man entdeckt in ihnen, zu Recht oder zu Unrecht, üppige Pflanzen und riesige Käfer, Schalenpanzer und Knochengerüste. Zuweilen, in jüngster Zeit, wirbeln die Bruchstücke auch durcheinander, aber selbst dort, wo nur kreisende Rhythmen die Leinwand überziehen, bleibt die thematische Konzentration bestehen, ist eine formelle Entscheidung getroffen, die sich allen informellen Tendenzen entgegenstellt.
Daß wir für die Malerei, die gegenständliche Vorstellungen erweckt, wieder so empfänglich geworden sind, hat seinen Grund wohl darin, daß uns in den rein abstrakten Bereichen heute zu viel Belangloses begegnet, daß zu viele Künstler sich in der dekorativen Anordnung der Bildfaktoren Genüge tun. Nach einigen solchen Ausstellungen, deren Werke man erfolgreich in die bürgerlichen Eßzimmer einziehen sieht, wird man von der Malerei eines *Hugo Weber (Librairie Belfond)* schockartig aufgerüttelt. Es steckt eine tiefe Unruhe in ihr, die sich in brutalen Ausbrüchen entlädt, zuweilen auch eine lyrische Aufwallung in düsteren Farbfluten ertränkt, aus denen ein lichtes Blau aufsteigt. Weber braucht meterlange Leinwände, um dramatische Vorgänge oder optische Erlebnisse vor uns ablaufen zu lassen, beschränkt sich jedoch auf kleine Formate, um spontane Einfälle zu notieren, die eine faszinierende Wirkung ausüben können.
Echtes Temperament ist auch in der Malerei von *Marcelle Ferron (Mme U. Girardon)* zu spüren, zugleich aber mehr künstlerische Disziplin, mehr Überlegung in der Handhabung der Ausdrucksmittel, deren wesentliches auch für sie die Farbe ist. Sie bindet ihre leuchtenden Rots, Violetts und Grüns immer an Weiß, vereinigt Farbpaare schon auf dem Spachtel und füllt mit ihm in impulsiven Strichen und Hieben den Bildraum so, daß er sich in Höhe, Breite und Tiefe ausweitet. Die Themen erwachsen aus der Stimmung des Augenblicks, und in ihr liegen Wildheit und Zartheit, Lebensfreude und Melancholie oft nah beisammen.
*Peter Brüning (Galerie Arnaud)* kombiniert graphische und malerische Sprachmittel in seinen Bildern, die aus einem Bedürfnis nach Mitteilung entstehen, bei der er aus seiner inneren Verwirrung kein Hehl macht. Sie spiegelt sich in der Begegnung von Kräften

die der Maler zunächst sich selbst überläßt, dann aber doch nach seinem Willen ordnet. Die schwarz-roten Farbakkorde, die gewöhnlich den ersten Zusammenprall begleiten, gehen in einem späteren Stadium in gelöstere, hellere Harmonien über, in denen das Chaos sich klärt und der Klang sich bereichert.

Der Einwand, der sich gegen Brüning wie viele andere Maler der abstrakt expressiven Richtung erheben läßt, daß sie sich einer Sprache bedienen, die heute allgemein zur Verfügung steht, gilt gleichfalls für *Conrad Westpfahl (Galerie Cadenaze)*. Seine Gouaches verraten, daß er davon mehr als das Alphabet beherrscht und vielstimmig zu orchestrieren weiß, aber wir müßten seine Bilder kennen, um zu wissen, ob und wo er einen persönlicheren Stil gefunden hat. *Sonderborg (Galerie Karl Flinker)* besitzt ihn ohne Zweifel und hat sich auf ihn so festgelegt, daß man sich manchmal fragt, wie die Entwicklung weitergehen kann. Aber neben den „Explosionen", in denen wohl das Ultimum konzentrierter Spannung erreicht ist, gibt es neuerdings auch Blätter mit strengen, parallelen Strukturen, die im Stillstand aller Bewegung seltsam beredt werden, und die den Raum, den sie verschließen oder nur spaltweise öffnen, geheimnisvoll machen. Und es gibt auf der anderen Seite Federzeichnungen flüchtigster Spuren, die man festhalten möchte, ehe sie wieder vergehen.

Im übrigen trifft der Vorwurf, auf ausgetretenen Pfaden Lorbeeren zu suchen, auch die meisten Maler der jungen polnischen Generation, die sich erfolgreich die Richtungen und Methoden zu eigen machen, die im Westen in Kurs stehen, und die sie größtenteils aus persönlichen Kontakten kennen. Von den vier mehr oder weniger ungegenständlichen Malern, die in die Ausstellung *„Zwölf moderne Polen"* im *Musée d'Art Moderne* aufgenommen sind, besitzt *Brzozowski* die ausgeprägteste Physiognomie (Einzelausstellung *Galerie Lambert*). In abstrakten Bildern einer etwas surrealistischen Note sind die figurativen Sujets, die die Titel nennen, „Der Deserteur", „Die Gouvernanten", „Bretzel" etc. in unheimlichen Landschaften verborgen, die voller Stacheldraht und Fußangeln stecken, und von deren Farben ein Geruch von Humus, Schwefel und brandigem Fleisch ausgeht. Sind bei *Gierowski* und *Kobzdej* Einflüsse von Tàpies wahrzunehmen, so besitzt Kobzdej jedoch eine eigene Art, aus der Häufung und Isolierung von Materialfragmenten, aus Fetzen, Fugen und Stückelei eine expressive, trostlose Thematik zu gestalten. Die wie gehämmerten und genagelten Texturen, mit denen *Lebenstejn* seine symbolischen Formen bedeckt, finden sich fast identisch bei dem Spanier *Jimenez Balager (Galerie Saint-Germain)*, strahlen bei ihm jedoch stärkere Magie aus.

Beschwörend wirken auch die Bilder von *Millarès (Galerie Daniel Cordier)*, der mit den provokatorischsten Mitteln arbeitet und sie doch im Zaum hält. Zerrissene und zerfranste Säcke und Leinenlappen sind mit Kordeln zusammengeschnürt, die sich auch über große, offene Löcher spannen. Irgendwo beulen sie sich aus dem Rahmen heraus, steif von Farbe, bilden Labyrinthe und Tabernakel, und zu den Massen von Schwarz und Weiß kommt oft Rot noch hinzu, um die dramatische Aussage zu verstärken.

Angesichts der pathetischen Materialentfaltung, mit der heute etwas Mißbrauch getrieben wird, steigt die Malerei asketischer Formen und Farben wieder im Ansehen, wie die von *Luc Peire (Galerie Hautefeuille)*, dessen geometrische Bildräume in ihrer kahlen Nüchternheit unsichtbar belebt scheinen, als hätten die Bewohner, die vormals darin hausten, ihre Schatten zurückgelassen. Quergestellte Wände werden zu Linien, die sich kreuzen und in hohe Fenster verwandeln, durch die klares Licht dringt. Einzelne dunkle Felder inmitten des hellen Grau oder Gelb lassen die Distanzen noch ungewisser erscheinen.

Auch *Jean Leppien (Galerie La Roue)* bleibt in seinen Aquarellen der elementaren Formensprache treu, um wechselnden Stimmungen nur in Farbklängen nachzugeben. Sie umhüllen das Linienbild wie mit Lichtgeriesel, verwischen die Grenze von Fläche und Raum. Leppien liebt es, den unbestimmten graphischen Strukturen eine spezifische Form, Halbkreis, Kurve oder auch Zickzacklinie entgegenzustellen und hebt ebenso gern einen besonderen Farbton hervor, ein Weiß etwa, das wie ein Schneegipfel eine Landschaft bekrönt. Nachhaltiger aber wirken die Blätter, in denen alle Einzelmotive in der feinen Textur farbiger Gewebe verschwinden.

Ordnung und Freiheit, Spiel und Ernst mischen sich in wechselnder Dosierung in den Collagen von *Joe Downing (Galerie Arnaud)*, die zum Köstlichsten ihrer Art gehören. Downing erschafft eine Bilderwelt voller unwirklicher Dinge und Begebenheiten aus zerschnittenen Papieren ganz einfacher Formen, die er aufklebt oder noch lieber mit Aktennadeln zusammenheftet, deren glitzerndes Gold die weichen bräunlichen Farbtöne belebt. Die Darstellungen ergehen sich in Breite und Tiefe, die Papierelemente lösen sich von Grund ab und legen sich lose übereinander, sie hängen sich wie Siegel an alte Urkunden, wie Gewichte an eine Waage, die ein Nichts auf der einen Seite aus dem Gleichgewicht bringen kann. Die Metallklammern verknüpfen und verschlingen sich, und manchmal wimmeln sie wie Ameisen über die Seiten eines alten Buches, das nicht mehr und nicht weniger Poesie enthält als anderwärts die Geschäftsbriefe und Rechnungen, die Downing in gleicher Weise verzaubert.

Sonderbarerweise besteht zwischen den beiden Ausstellungen, die auf dem Gebiet der Skulptur den größten Eindruck hinterließen, von *Etienne-Martin (Galerie Breteau)* und *Louise Nevelson (Galerie Daniel Cordier)*, eine thematische Verwandtschaft. Beide Künstler errichten sich traumhafte Wohnungen, die aus einer Unzahl verschachtelter Räume bestehen. Der Nevelson kommt es vor allem auf die Schätze der Einrichtung an, die sie mit einer Besessenheit sammelt, als sollten sie eine verlorene Heimat ersetzen. Das letzte Strandgut morscher Bretter und zerbrochener Geräte kommt ihr dabei ebenso zurecht wie Sessellehnen, gedrechselte Füße und Barockrahmen, die Epochen von Glanz und Reichtum wachrufen. Das alles verstaut sie in Kisten, die sich notfalls vernageln lassen, und sie fügt diese Kammern, die eher Käfige sind, zu Serienmöbeln zusammen, die sich beliebig vergrößern lassen. In ihnen stellt sie ihren Besitz zur Schau, zuweilen weiß übertüncht oder sogar vergoldet.

Die „Demeurs" von Etienne-Martin hingegen sind Schöpfungen eines wirklichen Bildners, der in jahrelanger Arbeit wie in organischem Wachstum die Behausungen entstehen läßt, die seinen geheimsten Wünschen entsprechen. Im Innern sind es Zufluchtsstätten, Klausen für Stunden der Besinnung und der schweifenden Gedanken, nach außen eher Festungen mit Türmen, Erkern und schmalen Öffnungen, durch die nur gedämpft die Geräusche der Außenwelt dringen. In bewachsener Landschaft würden sich diese Bauten aus Grotten- und Felsenformen so tarnen, daß kein Fremdling den Einsiedler aufstöbern könnte, der trotzdem auch in der Großstadt zuhause ist.

Mit *Gisiger (Galerie Creuze)* kehren wir ins Tageslicht und in die gewohnten drei Dimensionen der Skulptur zurück. Er gehört zu den wenigen Eisenplastikern, die ihr Material nicht auf Abfallplätzen oder bei Verschrottungsfirmen suchen, sondern fabrikneue Stahlplatten und Stäbe verwenden. Ihren harten und spröden Geist überträgt er auf Werke, die aus klaren Formen bestehen, und in denen Volumen und Fläche, das Schwere und Leichte, Ruhende und Bewegte funktionell in Beziehung gesetzt sind. Gisiger strebt damit eine Monumentalplastik an, in der unsere Zeit ohne falsche Romantik und Mystik ihren symbolischen Ausdruck findet.

*Klaus Schultze (La Demeure)* überrascht uns mit Keramik-Skulpturen, die geeignet sind, in der räumlichen Eintönigkeit unserer vier Wände Verwirrung zu stiften. Den Ausgangspunkt bilden die „Piquefleurs", die immer phantastischere Formen annehmen, sich in Etagen aufbauen und wieder zerlegen und Öffnungen nach allen Seiten besitzen, in denen sich Zweige und Blumen einzeln und überlegt zur Geltung bringen lassen. Die Kamine, die häufig darin aufsteigen, sind inzwischen selbst zu Zweigen geworden, die sich zu Bäumchen von architektonischer Ordnung zusammenschließen. Daneben entsteht aus durchbrochenen Flächen ein farbiges Mauerwerk, in dem sich das Licht spiegelt, und man spürt, daß hier eine eigenartige, neue Raumkunst im Werden ist.

Herta Wescher

## KUNSTAUSSTELLUNGEN IN USA

Zerstörung von Museumsbauten und Verlagerungen von Kunstwerken hatten zur Folge, daß viele heimatlose Bilder nach Kriegsende auf Reisen geschickt wurden, um Freunde für ihre Heimat zu werben. Da aber Transport- und Versicherungsspesen für eine einmalige Schau zu teuer würden, schickt man diese Wanderausstellungen in vielen Etappen in die Welt hinaus, damit sich mehrere Museen an den Unkosten beteiligen und durch Eintrittsgelder die Ausgaben decken können.

In Amerika sind solche Ausstellungen jetzt zu einem kulturellen wie auch politischen Ereignis geworden, die ein doppeltes, ja ein dreifaches Ziel verfolgen. Länder, die von Amerika finanzielle Hilfe erhalten, wollen unter der Devise „Kulturaustausch" ihre Dankbarkeit bezeugen. Deshalb schickten die Koreaner, die Chinesen aus Taiwan, die Japaner und Thailand die schönsten Stücke aus ihren Museen nach den Vereinigten Staaten. Oder die Regierungen wollen ihre Handelsbeziehungen erweitern und zeigen charakteristische Erzeugnisse ihres Landes auf einer großen Schau. So wurde die dänische Austellung im Metropolitan Museum vom König selbst eröffnet. Dabei muß man allerdings die Frage aufwerfen, ob moderne Möbel, Silber, Glas und Keramik in die ehrwürdigen Räume eines so berühmten Museums gehören. Seltsamerweise stehen alle diese Ausstellungen unter dem Protektorat der Kriegsmarine, da die Kunstwerke gebührenfrei auf Panzerkreuzern verschifft werden. Es wäre zu wünschen, daß sich die Flotten der Welt auf solches Frieden und Freundschaft förderndes Kargo beschränken würden.

In diesen Wochen befinden sich im *Metropolitan Museum* zwei große Ausstellungen, die leihweise aus Europa importiert wurden. *Italienische Handzeichnungen aus fünf Jahrhunderten* werden zur Feier des 100. Jahrestages der Vereinigung Italiens (17. März 1861) gezeigt. Das graphische Kabinett der Uffizien hat aus seinen eigenen Schätzen und aus vielen italienischen Museen und privaten Sammlungen 154 Zeichnungen von 85 Künstlern zusammengestellt, die selbst in Italien den meisten Besuchern unzugänglich sind. Blätter von Leonardo, Raphael und Michelangelo, Tizian, Bernini, Guardi, den Bibienas und Canova gewähren einen seltenen Genuß beim Studium der verschiedenen Stile und Techniken. Von zarten Silberstift-, Feder- und Sepiazeichnungen bis zu robusteren Kohle- und Rötelskizzen verfolgt man die Entwicklung einer großen Zeichenkunst bis zur Dekadenz des Ottocento.

Unter dem Titel *The Spendid Century-Le Grand Siècle* schickten die Franzosen 165 Meisterwerke des 17. Jahrhunderts, die aus 54 Museen, Schlössern und Kirchen zusammengebracht wurden. Hinzu kommt ein ganzer Saal französischer Graphik aus den eigenen Beständen des Museums. Den Höhepunkt bieten die sechs Gemälde des erst jüngst wieder entdeckten Georges de la Tour, die in einem Raum vereinigt sind. Sie kommen von den Museen in Nantes, Besançon, Nancy, Le Mans und der Kirche in Broglie (Eure). Es sind alles Nachtbilder mit Ausnahme der jüngsten Erwerbung des Metropolitan Museums „La Bonne Aventure", einem schwachen Jugendwerk des Meisters, für das vom Museum laut Pressemeldungen zwischen 3 und 4 Millionen NF bezahlt worden sein sollen. Eines der meisterhaftesten Bilder ist ein spontan gemaltes Selbstbildnis, das Simon Vouet während seines römischen Aufenthaltes vor 1620 gemalt hat. Es stammt aus dem Musée Réattu in Arles, wo es ein Schattendasein führt. Die großen Werke von Poussin und Claude Lorrain bilden die Hauptakzente dieser Schau. Handzeichnungen, Skulpturen und Gobelins bezeugen die hohe Kunstfertigkeit dieses Jahrhunderts.

Eine reizvolle und intime Schau bietet die *Morgan Library*, die aus eigenen Beständen Porträts vom 9. bis zum 19. Jahrhundert zusammengestellt hat. Aus alten Handschriften sieht man Bilder der Evangelisten und Stifter sowie Porträts der Auftraggeber dieser Miniaturen. Ein anonymer deutscher Künstler schuf wohl die weiß aufgehöhte Kohle- und Rötelzeichnung des Kaisers Karl V. um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Von erstaunlicher Virtuosität ist das Bildnis des Papstes Pius VII, 1819 von Lawrence angefertigt. Die Ausstellungen der Morgan Library gehören zu den kultiviertesten in ganz Amerika. Sie zeigen seltene Stücke von höchster Qualität, die noch durch eingehende und wissenschaftlich wohlfundierte Beschriftungen an Interesse gewinnen.

Im New Yorker Kunstleben überwiegen jedoch die Ausstellungen moderner Kunst, denen sich drei Museen – das Whitney, Guggenheim und Modern Art – sowie auch die Mehrzahl der Kunsthändler widmen.

Anläßlich des 70. Geburtstags von *Max Ernst* hat das *Museum of Modern Art* eine große Retrospektive seines Schaffens mit 240 Werken veranstaltet. Die Wandlung des Künstlers von Dada und den Surrealisten bis zu den Collagen und Frottagen mit den traumhaft-gespenstigen Wald- und Vogelbildern und den großflächigen ruhigeren Bildern der letzten zehn Jahre ist in dieser aufschlußreichen Ausstellung abzulesen. 1942 schuf er ein Bild, zu dem er im Katalog das Rezept verkündet: „Es ist ein Kinderspiel. Nimm eine Konservendose, befestige sie an einer Schnur, 1–2 m lang, bohre kleine Löcher hinein, fülle sie mit Farbe dünn genug, um frei herauszufließen und hänge die Dose über der flachen Leinwand auf. Lasse sie schwingen und ändere ihre Richtung mit der Hand. Seltsame Linien entstehen auf der Leinwand, die man nach Herzenslust deuten kann. Das Bild erhielt den Titel: „Junger Mann intrigiert beim Flug einer nicht-euklidischen Fliege" und befindet sich in einer Schweizer Privatsammlung. Mit dieser Technik hat Max Ernst bereits um ein Jahrzehnt den abstrakten Expressionismus eines Jackson Pollock vorweggenommen.

Gleichzeitig mit der Museumsschau zeigen die *World House Galleries* 25 Bilder und Skulpturen von Max Ernst, meist aus den 20er und 50er Jahren.

Daneben stellt die *Borgenicht Gallery* Gemälde seines Sohnes *Jimmy Ernst aus*, der kurz vor dem Krieg als gelernter Buchdrucker nach Amerika kam, sich aber bald mit ganzer Seele der Malerei zuwandte und eine ganz eigene Individualität und Handschrift entwickelte. Der Kritiker der New York Times vergleicht seine Bilder mit einem gefrorenen See, auf dem Schlittschuhläufer in eleganten Kurven ihre Bahnen einritzen und eine spinnwebenhafte, zart empfundene abstrakte Zeichnung hinterlassen. Die Farben, die in diesem Netzwerk eingefüllt sind, funkeln wie durchleuchtete Kirchenfenster.

Um das Familienidyll auszurunden, zeigt die *Iolas Gallery* das Schaffen von *Dorothea Tanning*, die seit 1946 die Gattin von Max Ernst ist, aber trotz alledem ihre künstlerische Unabhängigkeit zu wahren wußte. In ihren nebelhaften Gebilden findet man bisweilen Fragmente menschlicher Formen. Die „Little Fantasy at High Altitude", die kleine Phantasie in großer Höhe, kann man als Wolkenformation erkennen, in der sich gelb und rosa die Strahlen der sinkenden Sonne spiegeln. Das Ernstsche Dreigestirn leuchtet über dem New Yorker Himmel und hat sowohl in der Presse, wie auch in Sammlerkreisen freundliche Aufnahme gefunden.

Die *Perls Gallery* hatte die glückliche Idee, das Schaffen von *Miró* und *Calder* mit je 13 Werken in einer Ausstellung zusammenzufassen. In ihrer heiteren Form- und Farbfreudigkeit ist diese Schau der höchste Ausdruck der Lebensfreude, wie sie in unseren kritischen Zeiten nur selten offenbar wird. Im Katalog bezeichnet Miró seinen Freund Calder „ce costaud à l'âme de rossignol", den starken Mann mit der Seele einer Nachtigall. Dies ist das treffendste Kompliment, das diesem amerikanischen Künstler je zuteil geworden ist.

*Knoedler* zeigt die Sammlung moderner Kunst von *James Thrall Soby*, der zu dem Beamtenstab des Museums of Modern Art gehört und jetzt diesem Museum die 70 Bilder und Skulpturen geschenkt hat, die von ihm im Verlaufe von 3½ Jahrzehnten gesammelt wurden. Seine Sammeltätigkeit begann in Paris mit Picasso, Matisse, Juan Gris, Miró, Klee und Derain, Chirico und Balthus. Später begann er amerikanische Künstler zu fördern wie Calder, Ben Shahn und Peter Blume. Soby hat sich auch für den amerikanischen abstrakten Expressionismus eingesetzt und durch 31 Publikationen den Grundstein zur Anerkennung von Künstlern wie Rothko, De Kooning, Pollock und vielen anderen gelegt.

Das neue *Guggenheim Museum* beherbergt zur Zeit eine Auslese aus zwei bedeutenden Sammlungen, die seit kurzem im Philadelphia Museum zu Hause sind. Die *Arensberg-* und die *Gallatin Collection* enthalten Werke aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Sie wurden bald nach der berühmten Armory Show von 1913 in New York begonnen, mit der zum ersten Mal der Futurismus und Kubismus über den Ozean gelangte und die unter den amerikanischen Künstlern eine wahre Revolution auslöste. Die beiden Vorkämpfer für die neue Kunst hatten ihre Sammlungen zuerst ihrer Alma Mater angeboten. In akademischen Kreisen der 30er und 40er Jahre waren aber Künstler wie Braque, Cézanne, Chagall, Chirico, Dali, Derain, Duchamp, Feininger, Kandinsky, Klee, Léger, Matisse, Modigliani, Mondrian, Picasso, Renoir und Rousseau noch nicht genügend anerkannt, um sie als Geschenk zu akzeptieren. Dieser Schandfleck wurde inzwischen vom Philadelphia Museum ausgemerzt, das den Meisterwerken eine würdige Aufstellung zuteil werden ließ. Jetzt hängen die besten Stücke an der kontinuierlichen Rampe des Frank Lloyd Wright Gebäudes in der Fifth Avenue, wo sie wie Klassiker erscheinen. Man kann es heute kaum mehr fassen, daß noch vor drei und vier Jahrzehnten gegen diese Kunst eine solche Animosität herrschte.

Vor Jahresfrist erlebte New York bereits eine Invasion jüngster spanischer Kunst, die gleichzeitig in zwei Museen, dem Modern Art und dem Guggenheim zur Schau gestellt wurde. Damals betonte die

Presse die kraftvolle Energie dieser Künstlergruppe, die trotz ihrer politischen und geographischen Isoliertheit den Anschluß zur internationalen Kunst gefunden hatte. Jetzt zeigt *Pierre Matisse* eine Sonderschau von 20 Werken von *Antonio Saura*, dem Gründer der El-Paso-Gruppe in Madrid. Der N. Y. Times-Kritiker fühlte sich bei seinem Besuch dieser Ausstellung von allen Wänden her „attackiert". „Der Künstler stürzte sich voller Wut, gleichsam wie mit einer Axt auf die Leinwand, schlägt mit schwarzer Farbe tiefe Wunden, aus denen das dunkle Blut herausströmt und verspritzt. Psychoanalytiker können aus diesen Bildern schließen, daß sie in der doppelten Perversion eines Sadisten und eines Masochisten entstanden seien, daß Saura als Künstler unter den rohen dahingeschlachteten Formen leiden würde." Das Triptychon mit der Kreuzigung ist ihm nicht das Symbol Christi, sondern der Ausdruck seiner eigenen Persönlichkeit und des eigenen Leidens. Die Dynamik seiner Bilder beherrscht alle anderen Gefühle. Sie sind eine Apotheose des Schreckens, die bereits Goya erfüllte.

In der *Betty Parsons Gallery* findet man dagegen Bilder eines Spaniers ganz anderer Art. *Alfonso Ossorio* fertigt bunt leuchtende Reliefs, aus Pasten, Holzstücken, Spiegeln, Stricken, Muscheln, Seesternen und künstlichen Augen zusammengestückt. Bisweilen sind auch Totenschädel und phallusartige Formen eingefügt. Sie erwecken den Eindruck von Jahrmarktsdekorationen, die sich bei Neonlicht im Kreise drehen.

Im *Whitney Museum* wurde in einem besonderen Raum eine Skulptur von *Herbert Ferber* aufgestellt. Sie ist mit Hilfe eines Drahtnetzes konstruiert, das mit Papier überzogen wurde. Es ist wohl eine neue Idee, den Raum mit Drachen- und Schlangenartigen Formen aufzuteilen. Die barocke Auffassung läßt an die Windungen des hellenistischen Laokoon denken, voller Schwung und Aggressivität. Man muß um die Komposition herumgehen und unter ihr verweilen, um alle Spannungen zu erfassen. Die Vorzeichnungen zu dieser Arbeit sind dramatisch geballter und haben etwas von der Monumentalität Piranesischer Architekturphantasien.

Vom kunsthändlerischen Standpunkt aus war es eine glückliche Idee der *World House Galleries*, die Preisträger der 30. Biennale von Venedig dem amerikanischen Publikum vor Augen zu führen. Von den 21 Künstlern konnten nur 17 zu dieser Schau herangezogen werden, da Julius Bissier und Hans Hartung, der Brasilianer Manabu Mabe und der Engländer Paolozzi ihre Werke bereits verkauft oder anderweitige Verpflichtungen eingegangen hatten. Preisgekrönte Werke besitzen meist eine große Anziehungskraft, selbst wenn man die Frage offen läßt, weshalb die verschiedenen Juries gerade diesen Werken ihre Gunst erwiesen haben. Die Auswahl umfaßt 8 Italiener, 3 Franzosen, 2 Spanier und Polen und je einen Künstler von Griechenland und den USA.

Fritz Neugass

## KUNSTBRIEF AUS MAILAND

Es ist vielleicht in Deutschland noch nicht bekannt genug, daß sich Mailand seit etwa zehn Jahren immer mehr zu einem Zentrum und zu einem Umschlagplatz zeitgenössischer Kunst, vor allem Malerei, entwickelt, dem auf dem europäischen Kontinent nur noch Paris an Bedeutung vergleichbar ist. In Italien spricht man viel von dem Dualismus der Mailänder und der Römer; während die oberitalienische Metropole seit jeher viel offener und aufnahmegieriger ins Ausland, vor allem natürlich nach Frankreich blickt, verharrt die historische Kapitale mehr im Bewußtsein ihrer großen Tradition. In Mailand hat die vorderste Front der gegenstandslosen Malerei die breiteste Operationsbasis; in Rom wird ihr von den neorealistischen und neoexpressionistischen Tendenzen immer wieder der Vorrang streitig gemacht. Dazu kommt, daß Rom als modernes Kunstzentrum sehr viel jünger ist als Mailand, was sich schon in der Zahl der wesentlichen Galerien ausdrückt, die in Mailand ungleich höher ist. Aus unseren Notizen von einem Besuch der Mailänder Galerien Ende Februar dieses Jahres greifen wir die folgenden Stichworte heraus:

Die wohl älteste, sicherlich bekannteste und größte der Mailänder Galerien ist die *Galleria del Milione*. Ausgestellt sahen wir einen abstrakten Italiener namens *Landini*, der leider nur eine Bestätigung war für die größte Gefahr der italienischen Poesie und Malerei: „fare dolce", d. h. die elegante Konfektion, der wir nur allzu oft begegneten („pittura zuccherata", gezuckerte Malerei, sagt man auch). Dafür wurden wir reichlich entschädigt durch die mit großer Bereitwilligkeit vorgeführten „Maler des Hauses" – allen voran der junge Amerikaner *Douglas Swan*, bei uns merkwürdigerweise noch unbekannt, ein Maler der weitbewegten Geste, dynamisch und doch nüchtern in der Farbe; sein statischer Gegenpol ist der Italiener *Arturo Carmassi*, fast ikonenhaft streng, mit einer Materie wie Glut und Schlacke, archaisierend und raffiniert zugleich. Etwas trocken wirkte daneben die geschmackvolle Spachtelmalerei von *Chighine*, allzu geschmeidig die zarten Bilder von *Ajmone*, den man jedoch in italienischen Sammlungen häufig antrifft.

In der *Galleria Blu* sahen wir eine Kollektivausstellung von *Felice Canonico*, der erst kürzlich bei Änne Abels in Köln zu sehen war. Mit größter Feinfühligkeit werden in seinen Bildern transluzide Folien tonig übereinander gelegt, sparsam eingesetzte Farben, zarte Erwärmungen und Abkühlungen. Im übrigen wartet die Galerie mit großen internationalen Namen auf: im vergangenen Jahr waren dort Ausstellungen von *Dubuffet, Wols, Michaux, Burri, Vedova, Consagra, Canogar*, nicht zu vergessen die Deutschen *Fritz Winter* und *Herbert Hajek*. Im gleichen Hause die *Galleria del Disegno*, wo wir das Werk einer jungen Malerin kennenlernten, *Marialuisa de Romans*, die von den Kollegen sehr geschätzt wird: besonders ihre größeren Formate zeichnen sich durch großzügigen Duktus aus, während sie in kleineren Bildern leider manchmal etwas bunt und kurzatmig wird.

Vorwiegend der italienischen Malerei widmet die *Galleria Bergamini* ihre Tätigkeit, bekannt als wichtigste und früheste Vertretung von *Mario Soldati*, dem Klassiker der italienischen abstrakten Malerei, aber auch anderer Klassiker des Novecento wie *Sironi, Morandi, Campigli*, der Futuristen *Balla, Boccioni, Severini*. Eine nicht immer glückliche Hand scheint Bergamini in der Auswahl der Jüngeren zu haben, nach der Ausstellung von *Sughi* zu urteilen, der eine Art Salon-Existenzialismus in dekadenter, schummrig verrauchter Gegenständlichkeit zelebriert. Jedoch wurden uns interessante Bilder von *Romagnoni* und dem albanesischen Maler *Kodra* gezeigt.

Die *Galleria dell'Ariete* kennen wir vor allem durch den internationalen, von prominentester Jury vergebenen Premio dell Ariete, der zuletzt 1959 an *Alberto Burri* (für dessen Montagebild „Sacco e oro") verliehen wurde. Auf dieser internationalen Grundlage wird weitergearbeitet, vor allem durch die Präsentation der großen Amerikaner, von denen wir eine faszinierende Auswahl sahen: *Kooning, Kline, Sam Francis, Rothko, Pollock, Joan Mitchell*. Interessant, daß hier schon 1958 eine Kollektivausstellung von *Francis Bacon* (der bei uns erst durch die zweite Documenta bekannt wurde) gezeigt worden ist; übrigens im gleichen Jahre auch *Tàpies* und *Riopelle*.

Ebenfalls durch einen großen Kunstpreis hat sich die *Galleria Apollinaire* einen Namen gemacht: ihr Direktor, Guido Le Noci, ist der Sachwalter und Geschäftsführer des Premio Lissone. Wir sahen eine gut gewählte Schau delikater Gouachen von *Fautrier*. Die Interessen sind auch hier von durchaus internationaler Perspektive bestimmt: in letzter Zeit hatte die Galerie Ausstellungen von *Bryen, Riopelle, Feito*, zu denen sich der Deutsche *Brüning* gesellte. Le Noci zeigt übrigens besondere Aufgeschlossenheit gerade für deutsche Malerei.

Auch in der *Galleria Pater* gab es ein überraschendes Wiedersehen: hier war gerade eine Ausstellung des norddeutschen Malers *Dieter Wallert* eröffnet worden, der 1958 den Premio Marzotto erhalten hat. Unter seinen Bildern hielten sich am besten die farbig gedämpften, auf Ton gestellten Kleinformate, vor allem ein diskret harmonisiertes Triptychon. Die größeren Formate sind mehr auf barocken Schwung gestellt, ein abstrakter Expressionismus der Geste, der gerade in Italien noch Bewunderer zu finden scheint. Unter den Malern, die uns Pater noch zeigte, schien uns der weitaus bedeutendste *Mario Bionda*, der monochrome Graumaler, ein Poet der feinstufigen Grisaille, auch er übrigens ein Wiedersehen: vor einem Jahr hatte in Berlin die Galerie Schuler seine Bilder gezeigt.

Bei *Schwarz*, einer kleinen, aber ehrgeizigen Galerie, hing die interessante Retrospektive *Larionow – Gontscharowa*, die wieder einmal bestätigte, daß auch weniger bedeutende Maler das historische Verdienst der „Priorität" haben können (Larionow, der heute in Paris lebt, malte einige Jahre vor Kandinsky abstrakte Bilder).

Ebenfalls eine Retrospektive zeigte die große *Galleria dell'Annunciata*: das Lebenswerk des achtzigjährigen *Carlo Carrà*, einst Futurist, dann Neoklassiker und Professor an der Brera. Abgesehen von einigen hervorragenden frühen Bildern entsteht der ein wenig fade Gesamteindruck „Malerei der Dreißiger Jahre".

Im gleichen Hause bringt der *Salone dell'Annunciata* große, sehr interessante Zeichnungen von *Valerio Adami*, einem jungen abstrakten Surrealisten, dessen nervöse, das Figurale nur andeutende Gespinste etwa zwischen Vedova und Matta liegen. Vorher gab es hier eine großartige Kollektivausstellung von *Vedova*.
Dagegen ist *Remo Bianco*, den die *Gallerie del Naviglio* ausstellt, ein langweiliger abstrakter Dekorateur, reizvoll bestenfalls in kleinen Formaten. Zwei ernstzunehmende junge Talente sind der Mailänder *Dino Tega* und die Römerin *Rosetta Acerbi*, die beide in der Galleria Montenapoleone ausstellen.
Bei *Lorenzelli* wieder ein älterer, gereifter Repräsentant der internationalen Prominenz: *Gerard Schneider* in einer Kollektivausstellung neuerer Bilder.
Vielleicht der stärkste und ungewöhnlichste Eindruck war aber *Lucio Fontana* bei *Pagani im Grattacielo*: vor allem diese unheimliche Versammlung zusammengeballter, zerspaltener, geborstener, von Eruptionskratern durchbohrter Kugeln: tote Planeten oder verwitterte Artilleriegeschosse, entstehende Monde oder ausgebrannte Erden. Vor der phantastischen kosmischen Gleichniskraft solcher Gebilde werden alle theoretischen Diskussionen zum Schweigen gebracht.
Obwohl die Eröffnung schon einige Tage zurücklag, traf man hier eine geistige Elite von Besuchern: Maler, Schriftsteller, Kunstkritiker; und sogar Universitätsprofessoren sah man in offenbar ehrfürchtige Betrachtung versunken und zu ernsthafter Diskussion dieser monströsen Steinfrüchte bereit.
Nicht unerwähnt bleiben darf die große Auktion der *Galleria Brera*, die am 6.–8. März stattfand und deren Bestände wir besichtigen durften. 248 Werke moderner Malerei und Plastik verschiedenster Richtungen, vorwiegend natürlich Italiener, in diesem Jahr erstmalig aber auch viele Ausländer, Amerikaner, Franzosen, Spanier, Deutsche, zwar von unterschiedlicher, bisweilen aber auch von höchster Qualität. Diese Veranstaltung soll zu einer ständigen, jährlich wiederholten Einrichtung werden.
Wenn man dann noch einige Privatsammlungen besucht hat – *Mattioli*, dessen Bestände für die klassische Epoche der modernen Kunst einzigartig sind, oder *Willy Macchiatti*, der vorwiegend *Sironi* besitzt, den er auch als Händler vertritt, oder einen passionierten Kunstfreund wie *Lorenzin*, der innerhalb von zehn Jahren eine vielseitige Sammlung zusammenbrachte, indem er immer das Umstrittene kaufte, – dann hat man nicht nur manches Neue kennengelernt, sondern ein beinahe lückenloses Gesamtbild der zeitgenössischen Kunst gewonnen, wie es in dieser Konzentration auf so kleinem Raum vielleicht nicht einmal in Paris zu erlangen wäre.

Kurt Leonhard

## MASCHINEN, LÄRM UND SPIEL

Die Bewegung spielt in der Kunstproduktion der Gegenwart eine große Rolle. Im *Stedelijk-Museum* in Amsterdam wurde jüngst in einer umfassenden Schau diese Rolle belegt, nicht als ein kauziger Einfall einiger Künstler, sondern als Grundzug einer neuen Auffassung von Kunst. Bei den Dingen, die in dieser Ausstellung gezeigt und vorgeführt werden, beziehungsweise zur Benutzung durch die Besucher aufgestellt sind, handelt es sich grundsätzlich nicht um jene Bewegung, von der man etwa bei Sonderborg, Pollock oder Mathieu gesprochen hat; bei ihnen führt die Aktion oder Bewegung des Malers zum Bild, das Bild ist also Produkt einer Bewegung, Feststellung von Bewegung als einem historischen Vorgang. Da es in der Kunst aber nicht um historische Feststellungen geht, ist für jene Bilder, genau genommen, Bewegung ohne Belang: sie sind nur das Ende einer Bewegung, eine Reliquie. Und so geht es ja in den Museen auch im allgemeinen stiller und feierlicher zu als in der Kirche. Im Stedelijk-Museum ist dagegen zur Zeit ein Lärm wie in einer Fabrikhalle. Die Maschinen von *Tinguely* stampfen, rattern, scheppern, wackeln, bewegen sich zu nichts anderem als sich zu bewegen, Maschinen aus Fahrrädern, Ketten, Spiralen, Schaufeln, Helmen, Besen, Blechbüchsen, Schüsseln, und wenn eine Maschine Glas zerstampft, eine andere Nägel in einer Schüssel herumwirbelt, so wird die Zwecklosigkeit dieses Vorgangs durch das Verhältnis der umständlichen, riesigen Maschinerie zu der kleinen Tätigkeit betont. Von einer Schalttafel aus kann der Besucher ein Konzert mit sieben Maschinen spielen. Eine der Maschinen von Tinguely steht vor dem Museum an der Straße, und hier, im Wetteifer mit den Fahrrädern, Straßenbahnen, Autos kommt die Maschine erst zu ihrer vollen Wirkung. Zweifellos sind die Dadaisten die Vorläufer dieser Bewegungskunst, und die Ausstellung zeigt auch eine Reihe Arbeiten von *Marcel Duchamp* und *Man Ray*. Was aber etwa Tinguely von den Dadaisten unterscheidet, ist, daß es sich bei ihm nicht um einen Protest handelt, um ein Stellungnehmen gegen traditionelle Kunst, sondern um ein unproblematisches, natürliches schöpferisches Spiel.
Oberflächlich betrachtet, scheint es von Tinguely nur ein kleiner Schritt zu den surrealistischen Maschinerien und Bewegungsgegenständen zu sein. Daß man sie mit in die Ausstellung hineingenommen hat, überzeugt nicht ganz, denn zweifellos geht es im Surrealismus nicht um die Einführung der Bewegung in die Kunst, und es gehört nicht wesensmäßig zu einer solchen Maschine, daß sie sich nun auch tatsächlich bewegt, wie etwa das „Fahrrad der Witwe" von *Robert Müller*, das auf der großen Pariser Surrealistenausstellung schon zu sehen war, oder „Parken verboten" von *William Copley*, einem an der Wand hängenden Lenkrad, an dem links ein Damenhandschuh und rechts ein Herrenhandschuh befestigt ist, der eine will nach links und der andere nach rechts, oder die „Puppe" mit den vier Beinen, von *Hans Bellmer*.
Neben den Spielapparaten- und Bildern verschiedenster Art, in denen etwa Bälle durch ein System von Löchern fallen oder über schwingende Schaufeln geführt werden, in denen Teile ummontiert werden können wie bei den veränderbaren Bildern von *Jacoov Agam*, sind vor allem die Bilder zu nennen, die dadurch verändert erscheinen, daß der Betrachter an ihnen entlanggeht. Bei den herkömmlichen statischen Bildern muß sich der Betrachter einen Standpunkt suchen, von dem aus er die Bilder am besten sehen kann, die Bilder selbst sind eine Momentaufnahme, von einem Standpunkt aus konzipiert, sie fordern den Betrachter zum Stillstehn auf. Die veränderlichen Bilder verlangen dagegen die Bewegung des Betrachters. Die Strukturen von *Soto*, Tafeln mit konzentrischen Ellipsen, vor denen in einem Abstand eine Glastafel mit der gleichen Zeichnung angebracht ist, Stäbe, Netze oder kleinere Tafeln, die vor einem längs- oder quergestreiften Hintergrund befestigt sind, erscheinen dem Betrachter bei der geringsten Bewegung als Vibrationen. Ebenso erschließen sich die facettierten Bildtafeln Agams nur dem Betrachter, der an ihnen entlanggeht.
Eine große Gruppe bilden dann schließlich noch jene Bilder und Maschinen, bei denen in besonderer Weise das Licht benutzt wird. Von *Günther Ücker* ist ein „Nagelkissen" ausgestellt, um das eine Lampe kreist, so daß das Nagelfeld infolge der wandernden Schatten in ständiger Bewegung zu sein scheint. Eine sich drehende perforierte Kugel, in deren Innerem eine Lichtquelle ist, eine Arbeit von *Otto Piene*, erzeugt an Wand und Decke des Raumes ein Lichtballett, und bei dem Lichttheater von *Nicolas Schöffer* gerät man schließlich in die Nähe des Films.
Interessant, wenn auch noch nicht sehr entwickelt, sind die Skulpturen des Griechen *Takis*, der die Magnetkraft in seinen Arbeiten benutzt. Besonders erwähnenswert sind schließlich auch die Mappen von *Diter Rot*. In Kartonblätter sind verschieden lange und breite Schlitze geschnitten. Durch beliebiges Aufeinanderlegen dieser Blätter ergibt sich eine Fülle von reizvollen Kombinationen.
Sieht man einmal von dem Sonderfall der surrealistischen Apparaturen ab, so handelt es sich bei den in der Amsterdamer Ausstellung aufgestellten Gegenständen um Dinge, die erst durch die Mittätigkeit des Besuchers zu ihrer vollen Existenz kommen. Sind die statischen Bilder Ende einer Bewegung, so handelt es sich hier um den Anfang einer Bewegung. Die Mittätigkeit des Besuchers garantiert den Bildern ständig ihre Aktualität, sie sind ständig „in Arbeit", in spielerischer, schöpferischer – nicht in Denkmalpflege. Die Frage, ob es sich hierbei um Kunstwerke handelt, wird zu einer abwegigen Frage, denn das Werk, und was damit zusammenhängt, Werte und Bestand schaffen, wird in der Bewegungskunst verworfen. Dagegen wird die Immaterialität der Kunst betont. Man denke auch an jene Maschine von Tinguely, die sich selbst zerstört. An die Stelle von Kunstbetrachtung und Kunstbesitz wird Tätigkeit und Bewegung gesetzt, also eine Steigerung der Intensität des Lebens angestrebt. Die hohe Wertung des Lebens vor allem Wert und Besitz und den zutiefst menschlichen Aspekt dieser Kunstprodukte sollte man vor einer voreiligen Verurteilung dieser neuen Auffassung von Kunst bedenken.

Jürgen Morschel

## KUNSTAUSSTELLUNGEN IM RHEINLAND

Konnte man in Düsseldorf kürzlich die Sammlung Thompson als erstaunliche Auseinandersetzung eines Privatmannes mit der modernen Kunst bewundern, so folgte ihr unmittelbar *(Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen)* eine weitere berühmte *Privatsammlung*, die des Belgiers *Dotremont*. Aus einem Bestand von ca. 150 Bildern wurde ein knappes Hundert ausgewählt und unter dem Titel „Aktuelle Kunst" präsentiert. Während die Entstehung der amerikanischen Sammlung bis weit in die zwanziger Jahre zurückreicht, begann Dotremont 1937 seine ersten Bilder zu erwerben, ja mit dem systematischen Aufbau seiner Sammlung beschäftigte er sich erst nach dem Kriege. Schon dieser zeitliche Abstand bedingt einen wesentlichen Unterschied: Das Schwergewicht der amerikanischen Sammlung lag mehr retrospektiv auf den Kunststömungen der ersten Jahrhunderthälfte, die Sammlung Dotremont hingegen ist ganz dem Hier und Heute verhaftet.

Die Sammlung gewinnt ihre Bedeutung dadurch, daß sie sich nicht auf eine bestimmte Richtung festlegt, daß sie Herbin neben Pollock, Soulages neben Poliakoff, Vasarely neben Tobey, Rothko neben Mathieu, Albers neben Yves Klein stellt. Es gibt Schwergewichte, bestimmt von offenbaren persönlichen Liebhabereien – etwa die jungen Amerikaner, angeführt von ihrem „Altmeister" Tobey – und dergleichen Vorlieben bedingen gelegentlich auch Schwankungen in der Qualität (etwa Motherwell), aber dennoch ist ein Querschnitt dokumentarischen Charakters entstanden. Der wache Spürsinn, mit dem Dotremont den malerischen Ereignissen nachging, ist bewundernswert und gerade wegen seiner undoktrinären Haltung, wegen seiner Offenheit jeglichem gegenüber ist auch das Niveau der Sammlung so außerordentlich hoch.

Der aktuellen Kunst waren noch einige weitere Ausstellungen im Rheinland gewidmet: In *Krefeld, Museum Haus Lange* zeigte Direktor Wember, der seit langem einen erstaunlichen Mut und viel Konsequenz bei der Zusammenstellung seiner Programme beweist, Arbeiten des Franzosen *Yves Klein*. Eine Ausstellung, über die diskutiert werden kann, ja soll und muß, die aber in einem Museum für zeitgenössische Kunst rechtens ihren Platz hat, will es der Verpflichtung, Phänomene unserer Gegenwart aufzuzeigen, ernsthaft nachkommen.

Yves' Malerei ist zweifellos ein Sonderfall. Er treibt sie vor bis zum Extrem wie seinerzeit Malewitsch, der das schwarze Quadrat zum Bild erklärte. Wie jenes eine Demonstration war, so auch die Bilder Kleins. Er postuliert die Farbe als das entscheidende Element des Bildes. Die Problematik beginnt bei ihm in der Wiederholung ein und desselben Bildeinfalls: Indem er den einmaligen Fall reproduziert, entkleidet er ihn seines exemplarischen Charakters und widerlegt damit sich selbst. Die Spielereien mit gefärbten Stäbe, die Äolsharfen gleichen, sind sehr fragwürdig. Für einen absoluten Rückschritt halte ich die Körperabdruck-Bilder. Das leugnet alle Erfahrungen des Tachismus und bleibt einem Grad von Realistik verhaftet, der nur wenig mit künstlerischer Aussage zu tun hat, auch dann, wenn diese „Anthropometrien" mit mehr oder minder tiefsinnigen Spekulationen verbrämt werden.

Jenseits der Frage von Kunst und Nichtkunst steht die motorische Kraft von Yves, die unbestritten ist. Er ist nie so platt, daß man sich nicht mit ihm auseinandersetzen müßte, und seine „Luftarchitekturen" und „Feuerwände" sind zweifellos ein Griff in die Zukunft. Die Ideenskizzen (in Zusammenarbeit mit Norbert Kricke und dem Architekten Ruhnau entwickelt) haben noch viel von barocken Wasserspielen; so als baue man mit Beton maurische Tempelchen, beherrscht ein konventionelles Denkschema die Form, doch die Grundidee solcher immateriellen Feuer- und Luftwände ist zweifellos vorwärtsweisend – so weit ihre praktisch-technische Verwirklichung auch noch entfernt sein mag. (Einzelne Feuersäulen waren in Krefeld bereits installiert.)

Dr. Kultermann stellte für *Leverkusen, Schloß Morsbroich* eine Ausstellung von *Ad Reinhard* (New York), *Francesco Lo Savio* (Rom) und *Jef Verheyen* (Antwerpen) zusammen, die nun wirklich – entgegen der Ausstellung des vergangenen Sommers) den Titel „Monochrome Malerei" verdienen würde. Hier sind die malerischen Ereignisse auf ein Minimum reduziert, es entscheidet die kaum wahrnehmbare Nuance sowohl innerhalb des Bildes wie auch innerhalb der Serie. Am ehesten im traditionellen Sinne gebaut sind da noch die Bilder von Ad Reinhard, dessen Farbstufungen rektanguläre geometrische Formierungen zugrunde liegen, Lo Savio hingegen variiert das Thema des zentral angeordneten Kreises (bei der grafischen Ausformung in recht primitiver Manier). Verheyen schließlich geht aus von tachistischen Aquarellstudien (naß in naß gemalt), im Ölbild verschleift er die Übergänge seiner „Farbnebel" dann bis zu kaum wahrnehmbaren Unterschieden. Jede Aktion, jede Geste ist in diesen Arbeiten vermieden, es wird reine Zuständlichkeit ohne jeden Entwicklungsraum dargestellt, und hierin scheint mir die Gefahr einer solchen Malerei zu liegen: lähmende Monotonie.

In diesen Kunstkreis hinein würde auch die Ausstellung mit Werken *Lucio Fontanas* zu rechnen sein, die von der *Galerie Schmela* initiiert war. Die Rezensentin konnte jedoch nur die darauf folgende Schau des jungen Plastikers *Jochen Hiltmann* sehen. Mit ihm stellt die Galerie einen jungen Plastiker von auffallender Begabung vor. Er geht von der Kugel als Grundform aus, die jedoch nur in den selteneren Fällen als Form unangetastet bleibt, zumeist erscheint sie in Segmenten oder aber auch in aufgebrochenem Zustand wie nach einer Eruption. Aus Schlacken und runden Eisenstäben bildet sich die Binnenform, die weitgehend geologischen Charakter hat, ohne darum imitativ zu wirken.

Eine weitere Reihe von Ausstellungen im Rheinland galt mehr der Retrospektive auf ältere Meister der Gegenwart oder der jüngeren Vergangenheit. Da wäre als erstes zu nennen die *Soulages-Ausstellung* des *Essener Folkwang-Museums*, die von der Kestnergesellschaft Hannover ihren Ausgang nahm. Soulages, der innerhalb der modernen Kunst neben Hartung und Schneider eine festumrissene Figur darstellt, zählt, obwohl erst gerade 52 Jahre alt, schon fast zu den Klassikern. Seine Beständigkeit, die Strenge und Konsequenz seiner Entwicklung, nicht zuletzt eine Sicherheit des Geschmacks, die all zu starke Schwankungen des Niveaus vermeidet, haben ihn dazu gemacht. Die Übersicht, die rund 80 Bilder von 1946 an zeigt, macht die Schlüssigkeit der Entwicklung deutlich. Steht am Beginn das Zeichen, dessen gegenständliche Abkunft manchmal noch erahnbar scheint, die Geste, so wird das Narrative immer mehr eliminiert, die Farbigkeit zunehmend auf wenige Grundstimmungen beschränkt. Zeitweise verbinden sich Fond und Figuration zu einer Einheit, die kaum lösbar ist (Bild vom 8. 12. 57), um dann schweren monumentalen Konstellationen zu weichen, die sich wieder dem Zeichenhaften nähern, diesmal jedoch ohne jedwede dinglichen Bezüge. Auch im kleinen Format (8. 1. 60) bleibt die Dichte der Komposition gewahrt.

Eine nicht sehr umfangreiche, aber dafür sehr delikate Kollektion von Lithografien *Dubuffets* zeigte das *Grafische Kabinett* (Jürgen Niepel) in Düsseldorf, und man ist angesichts der erstaunlichen niedrigen Preise verwundert, daß die Sammler sich diese schönen Blätter entgehen lassen!

Mit Spannung wurde die angekündigte Ausstellung *Moholy-Nagy* im *Kunstmuseum Düsseldorf* erwartet: Ein Thema, das interessant und einer ausführlichen Darstellung wert ist. Leider beschränkte man sich in Düsseldorf auf eine Kollektion von ca. 50 Bildern und ließ dabei die Vielseitigkeit Moholy-Nagys, die ein wichtiges Moment seiner künstlerischen Autorität ist, völlig außer Acht. Die malerische Produktion gewinnt hier ein Schwergewicht, das ihr nicht ganz gemäß ist, zumal die Bedeutung des Bauhausmeisters eher in der vielfältigen Anregung, in der Erprobung neuer Wege und Möglichkeiten als in der endgültigen Ausführung liegt.

Zwei französische Künstler gleich streng konstruktivistischer Observanz waren in Privatgalerien zu sehen: *Vasarely* im *„Spiegel"* (Köln) und *André Bloc* bei *Hella Nebelung* (Düsseldorf). Vasarely, bereits zum dritten Mal in Köln zu Gast, zeigte Arbeiten aus den letzten Jahren, kühl, sachlich und streng gebaute Kompositionen. Den Betrachter immer wieder in die Distanz verweisend, frappiert er ihn dann plötzlich mit einer kaum wahrnehmbaren Dissonanz, so, wenn eine blaue Form sich an einer schwarzen „reibt", der Perfektionismus plötzlich durchbrochen ist. André Bloc, der als Künstler wie als „Manager" in Paris gleichermaßen bekannt ist (er ediert eine der wichtigsten französischen Kunstzeitschriften), hat sich neuerdings von seinen streng geometrischen Figuren entfernt und wechselt zu einer aufgelösteren, dem Kubischen allerdings durchaus noch verpflichteten Formgebung über. Es fehlt ihm jedoch der asketische Zug, der die Kühle rechtfertigt, und so findet man nicht selten Arbeiten, in denen die technische Brillanz die Erfindung überdeckt.

Den Abschluß dieser Übersicht mag ein Blick auf die Ausstellung *Theodor Werners* bilden, den das *Duisburger Kunstmuseum* dem nun 75jährigen zur Ehre ausrichtete. Werner, seit dem Tode Möllers im Rheinland heimatlos, wird nun gleich mit einer umfassenden Schau, die auch Frühwerke seit 1937 umfaßt, präsentiert. Der Künstler zählt nicht zu den Erfindern, die von sich aus in Neuland vorstoßen, aber er hat sein Ziel – unbeirrt von nazistischen Kunstdoktrinen – beharrlich verfolgt und ist auch nach 1945 nicht blindlings irgend einem modischen Ismus verfallen. Diese Beständigkeit sichert ihm Sympathien. Werners Temperament findet in der Gouache das ihm gemäßeste Ausdrucksmittel, dort spannt er die Farben, die von einem grafischen Netz kontrapunktiert werden, sensibel aus.

Hannelore Schubert

**ZUM MARZOTTO-PREIS 1961**

Der italienische Großindustrielle Graf Marzotto vergibt seit Jahren einen Kunstpreis. Von öffentlichem Interesse wurde die Arbeit dieses Mäzens und seine Sammlung aber erst, seit ein Gremium kunstverständiger Berater sich bemüht, die Auswahl zu beschränken, sie aber gleichzeitig zu internationalisieren. In diesem Jahr wurde der Teilnehmerkreis auf die sechs EWG-Länder ausgedehnt. Die Auswahlkommission eines jeden Landes konnte bis zu 20 Maler auffordern, die Zahl der Teilnehmer aus den Beneluxländern wurde auf 40 beschränkt. Wenigstens die Hälfte sollte unter 40 Jahre sein. Für die Preisverteilung verzichtete man auf besondere Richtlinien.
Das Ergebnis der Ausstellung spiegelt nun die Vor- und Nachteile dieser Wettbewerbsbedingungen wider. Sie ist im Gesamtniveau viel besser als die vorhergehenden. Wenn man sich hie und da über das Fehlen prominenter Namen wundert und stattdessen deren Schule vertreten sieht, so mag das damit zusammenhängen, daß ein Künstler, dessen Stern gerade aufging, dessen Ruf aber noch nicht über jeden Rückschritt seiner Malerei erhaben ist, sich scheut, einen Wettbewerb zu beschicken, bei dem ihm unter Umständen ein jüngerer und unbekannterer vorgezogen werden könnte. Selbst manche ältere Künstler, die der Förderung durch Preise schon lange nicht mehr bedürfen, scheuen das Risiko, leer auszugehen und lehnen ab.
Man muß als Betrachter anerkennen, daß die Preise keine Unwürdigen trafen, daß es aber soundsoviele Bilder gibt, die mit den preisgekrönten auf der gleichen Rangstufe stehen. Trotzdem kann durch die Preise, vor allem bei den Laien ein schiefes Bild zustande kommen. Denn die Motive der Preisrichter, die schließlich zu der einstimmigen Wahl bestimmter Künstler führten, sind aus verschiedenen Quellen gespeist. Man kann ein gutes Bild eines schon international berühmten Meisters mit einem ersten Preis auszeichnen. In einem solchen Falle hätte man einen Künstler bedacht, der eine materielle oder ideelle Förderung nicht mehr nötig hat. Ein solcher Preis ist nicht vergeben worden, obwohl Künstler dieses Ranges vorhanden waren. Man kann umgekehrt einem jungen und noch gänzlich unbekannten Maler eine Chance geben wollen. Das war der Fall, als man nicht unberechtigterweise den 31jährigen Deutschen *Peter Moog* mit einem 4. Preis bedachte. Man kann drittens nationale Berühmtheiten, denen es aber bisher nicht gelungen ist, international ins Gespräch zu kommen, durch einen Preis ins Rampenlicht stellen. Das hatte man mit Recht vor, als man den Deutschen *Josef Fassbender*, den Franzosen *Dmitrienko*, den Belgier *van Lint*, den Holländer *Wagemaker* und den Italiener *Franco Francese* auszeichnete. *Joseph Probst* dagegen kam wohl in seiner Eigenschaft als Luxemburger über die Runden, und männliche Maler vom Range einer *Marie Raymond* (Frankreich) gibt es viele.
Ganz unverständlich für die meisten Kritiker blieb indessen die einmütige Verleihung des ersten Preises an *Renato Guttuso*. Dieser gehört zur Prominenz des „sozialen Realismus" in Italien. Sein Renommé bedarf keiner Stütze, weil er sein mehr zeichnerisches als malerisches Können seit Jahren in den Dienst eines sozialen Pathos stellt, das oftmals in riesigen Formaten auf sich aufmerksam machte. Guttuso verbindet jetzt den angeborenen Schwung seines sozialen Engagements mit einer freieren Malerei. Man betrachte den Hintergrund des sehr überschätzten preisgekrönten Bildes „Hund in der römischen Campagna".

Die hohe Auszeichnung, die ihm die durchaus moderne, internationale Jury verlieh, könnte leicht dahin mißverstanden werden, daß man in der Kombination neuer Ausdrucksmittel mit naturalistischen Inhalten einen zukunftsträchtigen Weg sieht, der aus der immer wieder apostrophierten, angeblichen Sackgasse der Abstrakten herausführt. Die größte Errungenschaft heutiger Kunst wäre aber vertan, wenn sie tatsächlich in diesen ziemlich banalen Realismus zurückführte.
Die Jury hatte die Wahl unter 18 gegenständlichen Malern (von insgesamt 92), unter ihnen sogenannte Halbabstrakte wie *Bargheer* und *Cassinari*. Die Zeitstimmung ist noch immer einem vehementen Ausdrucksstreben zugetan, so daß ihr wohl innerhalb des Gegenständlichen das dämonisch Expressive stärker entspricht. Mit traditionelleren Mitteln erreicht auch der 37jährige *Renzo Vespignani* in seinem sensibel gemalten Aktbild einen todesdüsteren Ausdruck, den ich dem affektgeladenen eines Guttuso vorziehen würde. Preiswürdig wäre mir innerhalb gegenstandsgebundener Kunst am ehesten noch der gleichaltrige Holländer *Lucebert* erschienen, Maler einer kraftvoll humorigen Groteske, die Anregungen von Dubuffet und Miró frei verarbeitet.
Daß die Ausstellung, obwohl sie an sich doch schon eine Auslese darstellt, nicht durchweg befriedigt, mag daran liegen, daß die eingeladenen Künstler ihre einzusendenden Arbeiten selber auswählten. Trotzdem ist dem nicht Eingeweihten schwer verständlich, wie so nichtssagende oder süßliche Bilder wie die von *Pol Mara*, *Daniel Ravel*, *Ad Snijders*, *Günter Ris* oder *Michel Stoffel* in die Ausstellung gelangen konnten. Man mag auch bedauern, daß gute Maler mit Werken vertreten sind, die eine augenblickliche Baisse bekunden (es gab beispielsweise schon bessere Bilder von *Morlotti*, *Meistermann*, *Deyrolle*, *Lapoujade* oder *Gerrit Benner*).
Ebenso preiswürdig wie die Ausgezeichneten erschienen mir die Belgier *Alechinsky* und *Vandercam*, die Deutschen *Hann Trier* und *Bendixen*, die Franzosen *Debré* und *Piaubert*, die Holländer *Corneille* und *Lucebert* (s. o.), die Italiener *Dova* und *Scanavino*. Aus der Ranggleichheit vieler ist nun nicht etwa auf allgemeines Mittelmaß und Langeweile der ganzen Ausstellung zu schließen (wie dies Dr. Göpel in der F. A. Z. verlauten ließ). Mit solchen Pauschalurteilen wird die Situation nur verunklärt.
Gibt es wie heutzutage viele Wettbewerbe, so gleichen sich Ungerechtigkeiten zum Teil wieder aus, und jeder gute Künstler kann schließlich seinen Lebenslauf mit einem premio schmücken. Diese Gütezeichen können aber nur den Sinn von Startmarken haben. Wenn ein junger Künstler trotz dieser ersten Ermunterung später stecken bleibt, sollte man nicht in den Fehler verfallen, ihn wieder und wieder zu präsentieren. Das wäre ebenso falsch, wie Auszeichnungen an Prominente zu verteilen, um deren sinkenden Marktwert neu zu festigen. Gute Bilder anerkannter Meister sollte man überhaupt nicht mehr prämiieren, sondern kaufen. Je sicherer ein Sammler in seinem Urteil ist, desto eher wird er nach diesem Prinzip verfahren.
Die Marzotto-Ausstellung hat das Verdienst, mit Malern bekannt zu machen, die in den verschiedenen europäischen Ländern im Gespräch sind. Daß England und Spanien fehlen, verschiebt allerdings manche Akzente. Wo gibt es noch so aufwendige internationale Ausstellungen außerhalb der verschiedenen Biennalen und der Kasseler documenta? Gewichtige Initiatoren fehlten zum Teil. Sie mögen gewittert haben, daß man nicht gewillt war, „Prominentenpreise" zu verteilen, denn ein Vedova, ein Moreni, ein Wilhelm Nay gingen diesmal leer aus. Man sollte sich in Zukunft noch eindeutiger auf reine „Förderpreise" beschränken und diese nicht so hoch dotieren, dafür aber gute Bilder national und international anerkannter Meister dadurch hervorheben, daß die Jury sie für die Sammlung ankauft. Damit wäre dem Niveau der Ausstellung und dem Ruf der Sammlung zu gleichen Teilen gedient.

Juliane Roh



R. E. Gillet 1960

**MALEREI VON HEUTE** Folge 15

DAS KUNSTWERK, Heft 10-11/XIV, April/Mai 1961

Robert Edgar Gillet, geb. 1924 in Paris, gehört zu den Malern der Galerie de France, die bekannte Namen der Ecole de Paris vertritt. Gillet setzt erfolgreich diese Schule fort, der es in erster Linie um ein festliches Arrangement der Farbe geht. Eingebettet in die Waben des pastigen Grundes besitzen die vorwiegend erdigen Töne seiner Bilder die satte Leuchtkraft von Email. Gillet gewann 1954 den Prix Fénéon und 1955 den Prix Catherwood.

## BUCH

**GISLEBERT**

In Räumen
von Abgüs
war bis E
jenes Gisl
Skulpturen
bertus ho
großen Fo
manik, pr
dieser Au
(Editions T
tur wie D
Es ist ein
Romanica
uns die S
Architektu
geordnete
Seine For
„Italia Ro
gleichfall
mit Vene
hauers in
reits auf
Wir hoff
Romanik

Carl Ge
vier Jah
Unterstü
stadt Ha
Marcus E
Verlag G

Aus dem
zudenke
meistge
Theater
Sein De
sehr beg
andere
kraft u
zielbew
dualist
völlig u
Pflichte
diesen
zugewie
lagen i
allem,
leiter i
schlaf s
reiben
diesem
Hinbli
lichkei
den M
eine s
durcha
den se
Gewor
die De
hat Pr
Jahrze
zu frü
folger
fortse
auch
Carl G
durch
gehör
einer
Trotzd
Erkenn
auch
beiten
reichl
sten
grund
Anreg
wisse

# BÜCHER

**GISLEBERTUS**

In Räumen des „Musée des Monuments Français", das die einzigartige Sammlung von Abgüssen nach mittelalterlichen Plastiken — früher im Trocadero — beherbergt, war bis Ende Februar die Einmann-Schau eines romanischen Bildhauers zu sehen, jenes Gislebertus, der von 1120 bis 1130 die Kathedrale Saint Lazare (Burgund) mit Skulpturen geschmückt und das Tympanon-Relief über dem Westportal mit „Gislebertus hoc fecit" signiert hat. Die Ausstellung bestand hauptsächlich in originalgroßen Fotos nach den Werken dieses genialsten Bildhauers der französischen Romanik, prachtvolle Fotos, die M. Franceschi aufgenommen hat. Den Vorwand zu dieser Ausstellung gab die Publikation des Buches „Gislebertus sculpteur d'Autun" (Editions Trianon, Paris), an dem so ausgezeichnete Kenner der romanischen Skulptur wie Denis Grivot und George Zarnecki (London) mitgearbeitet haben.
Es ist ein Verdienst des Wiener Verlags Anton Schroll, in dem Bildband „Gallia Romanica" (Texte von Josef Gantner und Marcel Pobé; Vorwort von Marcel Aubert) uns die Schöpfungen der romanischen Epoche in Frankreich auf den Gebieten der Architektur, Plastik und Wandmalerei in den ausgezeichneten, topographisch angeordneten Fotos von Jean Roubier vor Augen zu stellen.
Seine Fortsetzung findet die „Gallia Romanica" in dem gleichwertigen Bilderband „Italia Romanica" (Text und Fotos von Heinrich Decker), Verlag A. Schroll, dessen gleichfalls topographisch angeordnete Bilderfolge mit der Lombardei beginnt und mit Venetien endet. Die schönen Fotos nach Werken des größten italienischen Bildhauers im 12. Jahrhundert, des Benedetto Antelami, zeigen eine Kunst, die sich bereits auf dem Wege zur Klassik befindet.
Wir hoffen, daß der Verlag Anton Schroll auch der deutschen und österreichischen Romanik einen seiner monumentalen Bilderbände widmet. L. Z.

Carl Georg Heise: **DER GEGENWÄRTIGE AUGENBLICK.** Reden und Aufsätze aus vier Jahrzehnten. Zum 70. Geburtstag von Carl Georg Heise herausgegeben mit Unterstützung der Hansestadt Lübeck, der Kulturverbände der Freien und Hansestadt Hamburg und des Hamburger Kunstvereins von Ortwin Rave, Otto H. Hess, Marcus Bierich.
Verlag Gebr. Mann, Berlin

Aus dem deutschen Kunstleben der letzten vierzig Jahre ist dieser Mann nicht wegzudenken. Er gehört zu den führenden Mittler-Persönlichkeiten, vergleichbar den meistgenannten Dirigenten, Regisseuren und Verlegern in Musik, Literatur und Theaterwesen.
Sein Debut und sein erster Aufstieg vollzog sich auf eine unzünftige Art. Der aus sehr begüterter, hamburgisch-großbürgerlicher Familie stammende Jüngling — alles andere als ein müder und überfeinerter Nachfahre, vielmehr eine Natur voll Spannkraft und unternehmerischem Schwung — machte zuerst als großzügiger Mäzen, zielbewußter Sammler, bibliophiler Herausgeber, als Privatmann also und Individualist von sich reden. Die Inflation war es wohl, die ihn veranlaßte, auf diesen völlig unabhängigen geistigen Lebensstil zu verzichten, feste Ämter zu übernehmen, Pflichten — auch der Verwaltung und Repräsentation. Rückblickend brauchen wir diesen Freiheitsverlust nicht zu beklagen. Das öffentliche Wirken von einem ihm zugewiesenen Posten aus hat seine Initiative nicht gelähmt, vielmehr gewisse Anlagen in ihm entbunden, die auch zu seinem Wesen gehören. Das zeigte sich in allem, was Heise in den Jahren von etwa 1920 bis 1933 als selbständiger Museumsleiter in Lübeck geleistet hat, indem er dieses Gemeinwesen aus dem Dornröschenschlaf seiner allzu traditionsgesättigten Solidität aufrüttelte und den sich die Augen reibenden Bürgern zeigte, was sich alles aus einer Stadt mit dieser Vergangenheit, diesem Denkmälerbestand, aber auch dieser nicht mehr so gesicherten Position im Hinblick auf die bildende Kunst — die alte, aber auch die gegenwärtige — an Möglichkeiten entwickeln und realisieren ließ, zu denen bisher niemand die Ideen und den Mut gehabt hatte. Daß später, nämlich seit 1933, das fatale Regime alles tat, eine so produktive Aktivität auszuschalten, war ja nur eine Bestätigung dafür, wie durchaus der Ausgeschaltete auf dem richtigen Wege gewesen war. Grund genug, den seit Kriegsende endlich wieder Rehabilitierten, aber auch entsprechend älter Gewordenen nun auch schleunigst an einen der größten Museumsposten zu berufen, die Deutschland noch zu vergeben hatte. Als Direktor der Hamburger Kunsthalle hat Professor Heise dann bekanntlich in alter Energie und Elastizität mehr als ein Jahrzehnt — nämlich bis zu seiner vorschriftsmäßigen, eigentlich immer noch viel zu frühen Pensionierung — die Gelegenheit benützt, sich als ebenbürtiger Nachfolger eines Alfred Lichtwark und Gustav Pauli zu beweisen: nicht etwa bloß diese fortsetzend, sondern zeitgemäß den verwandelten Verhältnissen, Möglichkeiten und auch Grenzen Rechnung tragend.
Carl Georg Heise gehört, im Sinne der bekannten Menschenkunde eines C. G. Jung, durchaus dem extravertierten Typus an, wozu auch die stete Bereitschaft, ja die Lust gehört, in die Arena der Tageskämpfe hinabzusteigen, da sich ja die große Linie einer Lebenswirksamkeit nun einmal aus vielen einzelnen Punkten zusammensetzt. Trotzdem hat dieser Aktivist immer Zeit und Kraft gefunden, die Erfahrungen und Erkenntnisse seiner praktischen Tätigkeit für das Museum und für das Stadtganze auch in systematischen Veröffentlichungen wissenschaftlichen Charakters zu verarbeiten — wozu vor allem das kunstgeschichtlich noch wenig erschlossene Lübeck reichlich Anlaß bot. Er hat auch seine Mitarbeiter und Schüler, von denen die meisten längst zu bedeutenden Lehrämtern oder Direktionsstellen aufgerückt sind, zu grundlegenden Arbeiten dieser Art veranlaßt, wie er ja überhaupt auch gern als Anreger, Organisator und Herausgeber auf dem Gebiete der Kunst und des kunstwissenschaftlichen Schrifttums tätig ist.
Alle diese Bücher kann man auf den Bibliotheken studieren, soweit sie nicht mehr im Handel sind. Dagegen besteht bei einem Museumsmann, der nicht nur als Historiker, nicht nur als Sammler sondern auch als rastlos planender Ausstellungsveranstalter, nicht nur als „Konservator", sondern auch als Mehrer, Förderer, ja Bahnbrecher des Neuen und Kommenden zu wirken sich berufen fühlt und der darin täglich einen Teil seiner Gaben und Kräfte investiert, die Gefahr, daß der literarische und rednerische Niederschlag seiner Tagesarbeit allzu schnell wieder versinkt. Im Fall einer so vitalen und spontanen Persönlichkeit war das, was H. in den vier Jahrzehnten seiner umgreifenden Kulturarbeit für den jeweils dringenden Anlaß gesprochen und geschrieben hat, vielleicht noch charakteristischer und beispielhafter, persönlicher und einmaliger als die eigentliche Forscherarbeit, so wichtig auch diese bleibt. Es war darum ein glücklicher Gedanke der Freunde, unter den zahlreichen Reden und Aufsätzen eine Auswahl zu treffen, die auch kurze, aber um so lebendigere Äußerungen umfaßt, und ihm diese Sammlung als Jubiläumsgabe zu seinem siebzigsten Geburtstag vorzulegen. In der Hauptsache handelt es sich in dem neuen Buch naturgemäß um Fragen der modernen, aktuellen, jeweils noch umstrittenen Kunst: um Stellungnahme, werbend und kritisch, etwa zu Munch, Barlach, Paula Modersohn, Masereel, Emil Nolde, Gerhard Marcks, Kokoschka, später aber auch zu denjenigen, die nicht eigentlich mehr zu den „Generationserlebnissen" des Autors gehören und mit denen er sich doch als teilnehmender und verwandlungsfähiger Zeitbeobachter immer wieder auseinandersetzt. Dies nicht nur wegen seiner Aufgaben und Verpflichtungen als Sammler für ihm anvertraute Museumsabteilungen gegenwärtigen Kunstschaffens, sondern auch darum, weil Heise zu denjenigen Kunstliebhabern und Kunstverständigen gehört, die aus dem Umgang mit den jeweils aktuellen Problemen immer wieder Anregungen ziehen auch für ihre Beschäftigung mit Altem und Ältestem, an dem sie, angeregt durch die neuentdeckten Werte, oft bisher unbeachtete Aspekte entdeckten.
Der Verfasser aller dieser nach Umfang und Thema so verschiedenartigen Beiträge wird in unserer chronologisch geordneten Sammlung wie in einer Autobiographie lesen, die ihm gar manches, was für ihn zu seiner Stunde erregend lebendig gewesen ist, dann aber immer wieder von neuen Dringlichkeiten überlagert wurde, wieder erregend gegenwärtig macht. Doch auch für uns andere, die wir als Altersoder doch Zeitgenossen dem Wirken eines C. G. Heise folgen und es mit entsprechenden Erfahrungen begleiten konnten, bedeutet diese Lektüre eine Art von Anamnese. Ganz zu schweigen davon, daß seine Äußerungen eine Menge von Details im Sektor des Kunstlebens festhalten, die in ihrer symptomatischen Bedeutung auch für den Historiker kostbar sind. G. F. Hartlaub

Charles Wentinck: **DE NEDERLANDSE SCHILDERKUNST SINDS VAN GOGH**
Uitgeverij Het Spectrum N. V., Utrecht/Antwerpen

Um das Fest ihres 50jährigen Bestehens würdig zu feiern, hat die Lebensversicherungs-Gesellschaft „ERK" zu Nijmegen für ihre Freunde dieses Buch „Malerei der Niederlande seit Van Gogh" herausgegeben. Es soll „ein Wegweiser und ein Hilfsmittel" sein, um das Verständnis für die vaterländische Kunst der letzten 50 Jahre, die „für viele noch ein Rätsel" sei, zu wecken. Eine erfreuliche kulturelle Tat, und die eindrucksvollste Propaganda.
In Charles Wentinck hat die Gesellschaft einen Interpreten gefunden, der ein fundiertes und sinnvolles Bild der Moderne seines Landes zu zeichnen vermag.
Die Kraft des niederländischen Stiles assimiliert alle fremden Einflüsse und wandelt sie eigenständig um. Welche Veränderung erfährt bereits der Impressionismus z. B. durch den satten, breiten Pinselduktus bei van Breitner, Israëls und der Suze Robertson, ganz zu schweigen von Van Gogh, der in dieser Berührung seinen flammenden, expressiven Stil findet. Diese Tradition ist auch die Grundlage für Kees van Dongen und seine fauvistischen und expressionistischen Kollegen (H. Kruyder, H. N. Werkman z. B.); sie bildet die Basis für Mondrian, ja man ist geneigt zu sagen, sie bestimmt noch die spezifische Musik der Proportionen des „Stijls", der zur internationalen Bewegung wird. „Die neue Sachlichkeit", in Deutschland etwas blutarm, ist bei R. Hynckes und D. Ket von unwahrscheinlicher Kraft, und wird bei A. C. Willinck und P. Koch zu einer bedrohlichen Diesseitigkeit, die unmittelbar in den „Magischen Realismus" überführt. Entsprechend niederländisch wird auch die Sprache der Abstrakten eingefärbt, z. B. bei Bram und Geer van Velde, J. Nanninga, Corneille u. a., unmöglich, hier alle Namen so vieler erstrangiger Künstler zu nennen.
Achtzig ausgezeichnete Reproduktionen geben einen ebenso eindrucksvollen wie instruktiven Überblick über die Entwicklung, und ein Register von Kurzbiographien vervollständigt die würdige Edition. Karl Fürstenberg

Maurice de Vlaminck: **GEFÄHRLICHE WENDE.** Aufzeichnungen eines Malers. 233 Seiten, Preis Ln. 12,80 DM.
Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

Die Bilder des Malers Vlaminck, der 1958 im Alter von 82 Jahren starb, leben weiter. Das wird man von seinen Aufzeichnungen nicht sagen können. Sie erschienen bereits 1930 in deutscher Sprache unter dem Titel „Gefahr voraus". Die vorliegende Neuausgabe wurde von Jürgen Eggebrecht übersetzt. Sprachlich läßt sie manchen Wunsch offen. Das Nachwort von Richard Biedrzynski stellt die Verbindung zwischen den beiden Ausgaben her. fhs.

## EINGEGANGENE BUCHER

**(Besprechung vorbehalten)**

Alfred Hentzen: **WERNER GILLES**
197 S. mit zahlreichen Farb- und Schwarz-Weiß-Reproduktionen, Ln. DM 59,—
Verlag M. DuMont Schauberg, Köln

F. Bayl: **BILDER UNSERER TAGE**
100 S. mit Farbtafeln und Schwarz-Weiß-Reproduktionen.
Verlag DuMont Schauberg, Köln

Alois Schmiedbauer: **MEISTERWERKE KIRCHLICHER KUNST AUS ÖSTERREICH**
360 S. mit zahlreichen Farb- und Schwarz-Weiß-Illustrationen, Ln.
Tyrolia-Verlag, Innsbruck — Wien — München

Eduard Trier: **FIGUR UND RAUM. Die Skulptur des XX. Jahrhunderts**
284 S., 213 Abb., davon 3 farbig, Ln. DM 56,—
Verlag Gebr. Mann, Berlin

E. H. Gombrich: **ART AND ILLUSION**
466 S. mit zahlreichen Schwarz-Weiß- und Farb-Reproduktionen, Ln.
Phaidon Press, London

Gyula Kosice: **GEOCULTURA DE LA EUROPA DE HOY**
132 S. mit zahlreichen Abb.
Ediciones Losange, Buenos Aires

Terisio Pignatti: **DAS VENEZIANISCHE SKIZZENBUCH VON CANALETTO**
1 Text-Band mit Abb., 1 Faksimile-Band, Pappband, kart. DM 54,—
Verlag Georg D. W. Callwey, München

Frits A. Wagner: **INDONESIEN, Die Kunst eines Inselreiches**
260 S. mit 61 farbigen Abb., Ln.
Holle Verlag, Baden-Baden

**Die großen Maler**
Roger Hauert / Jacques Perry: **MAURICE VLAMINCK**
32 S. mit zahlreichen Fotos, brosch.
André Verdet / Robert Doisneau und Gilles Ehrmann: **FERNAND LEGER**
34 S. mit zahlreichen Fotos, brosch.
Roger Hauert / Bernard Dorival: **ROUAULT**
32 S. mit zahlreichen Fotos, brosch.
Wilhelm Limpert-Verlag, Frankfurt a. M.

Eugen Kusch: **HERCULANEUM**
112 S., 80 Abb., Ln., DM 21,50
Verlag Hans Carl, Nürnberg

Penelope Fox: **DER SCHATZ DES TUT-ENCH-AMUN**
89 S. Text, 94 Bildtafeln, Ln., DM 24,50
Verlag F. A. Brockhaus, Wiesbaden

Aloisio Magalhaes / Eugene Feldman: **DOORWAY TO BRASILIA**
Kart.
Falcon Press, Philadelphia

Franz Mon: **OTTO HERBERT HAJEK**
52 S. mit zahlreichen Schwarz-Weiß-Reproduktionen, darunter 2 Farbtafeln, Kart.
Galerie Anne Abels, Köln

Eugen Skasa-Weiß: **BAMBUSHALM UND PFIRSICHBLÜTE**
Farbholzschnitte aus der Pekinger Werkstätte, Kart. DM 14,80
Buchheim Verlag, Feldafing

Svend Wiig Hansen: **GRAESK INSPIRATION**
Einführung von Palle Nielsen, Kart.
Verlag Hans Reitzel, Kopenhagen

Erich Kästner: **HEITERKEIT IN DUR UND MOLL**
352 S. mit zahlreichen Abb., Ln.
Fackelträger-Verlag Schmidt-Küster GmbH., Hannover

Carl Arnold Willemsen/Dagmar Odenthal: **APULIEN, Land der Normannen, Land der Staufer**
272 S. mit zahlreichen Abb., Ln.
Verlag M. DuMont Schauberg, Köln

Alfred Schüler: **CHARLES HUG**
130 S., 73 Abb., davon 7 farbig, franz. brosch. DM 39,—
Artemis Verlags GmbH., Zürich und Stuttgart

Hugo Kehrer: **GRECO IN TOLEDO**
102 S. Text, 93 Abb., davon 4 farbig, Ln., DM 36,—
Verlag W. Kohlhammer GmbH., Stuttgart

Rolf Italiaander: **TÄNZER, TIERE UND DÄMONEN Afrikanische Grafiken**
88 S. mit vielen Abb. Kart., DM 12,80
Eduard Wancura Verlag GmbH., Stuttgart

Wiltrud Roser: **1000 MARK FUR WALDEMAR**
ein Märchen mit farbigen Zeichnungen
Buchheim Verlag, Feldafing

Sergej Prokofjew: **PETER UND DER WOLF**
Musikmärchen-Bilderbuch, Halbln. DM 8,50
Alfred Holz-Verlag, Berlin

**VENEDIG** — Ein Farbbilderbuch
Einführung Hans Eberhard Friedrich
24 Farbtafeln, Ln.
Gräfe und Unzer Verlag, München

Christian Reuter: **SCHELMUFFSKY**
119 S. mit 59 Federzeichnungen von Josef Hegenbarth, Ln.
Verlag Günther Eddelbüttel-Marissal, Berlin

Walter Erben: **MIRO**
159 S., 68 Schwarz-Weiß- und Farbtafeln, Ln.
Prestel-Verlag, München

Heinrich Lützeler: **WELTGESCHICHTE DER KUNST**
830 S. Text, 320 S. Schwarz-Weiß- und Farb-Reproduktionen, Ln.
Bertelsmann Verlag, Gütersloh

Josef Hegenbarth: **PINSELZEICHNUNGEN ZUM NEUEN TESTAMENT**
Einführung Franz Henel
Verlag Ernst Kaufmann, Lahr

Heinrich Reich: **SEELENBILDER** — Lehrbuch des Tua-Testverfahrens und einer experimentellen Malerei
307 S. mit farbigen Wiedergaben, Ln. DM 56,—
Verlag Rascher, Zürich und Stuttgart

**HANDBUCH FUR UNTERMIETER**
Zeichnungen von: Henry Büttner, Gerd Jäger und Rolf Felix Müller
**TANTE FANNYS TIERE**
Ein Bilderbuch von Wiltrud Roser
Buchheim Verlag Feldafing

Alexander Dorner: **UBERWINDUNG DER „KUNST"**
184 S. mit Abb. Ln.
Fackelträger-Verlag, Hannover

Heinz Peters: **EWALD MATARE — DAS GRAPHISCHE WERK**
59 S. Text, 250 Abb., Ln. DM 36,—
Verlag Christoph Czwiklitzer, Köln

Anna Klapheck: **MUTTER EY, EINE DUSSELDORFER KUNSTLERLEGENDE**
71 S. mit zahlreichen Abb. Ln.
Droste Verlag, Düsseldorf

Werner Haftmann: **EMILIO VEDOVA**
84 S. mit zahlreichen schwarz-weißen und farbigen Abb., Ln.
Prestel-Verlag, München

Giampiero Giani: **MURABITO**
8 S. Text: 22 Farb- und Schwarz-Weiß-Reproduktionen, Ln.
Edizione della Conchiglia, Milano

**FRANCK UND FREI — 10 Jahre Zimmergalerie Franck**
Texte William E. Simmat, 50 S. mit zahlreichen Abb. Ln.
Druck: Bärmeier, Nickel und Co., Frankfurt a. M.

Elmar Jansen: **ALBERT EBERT**
16 S. Text, 21 Reproduktionen, brosch.
Union Verlag, Berlin

Otto Conzelmann: **OTTO DIX**
164 S. mit 112 Abb. und 7 Farbtafeln, Ln.
Fackelträger-Verlag, Hannover

Herbert Read: **THE FORMS OF THINGS UNKNOWN**
248 S. mit 12 Schwarz-Weiß-Reproduktionen, Ln.
Faber and Faber Ltd, London

**GOSLAR UND CANOSSA — Feier und Verleihung des Kulturpreises der Stadt Goslar für 1958**
Festrede von Dr. Hermann Heimpel
43 S. kart.
Stadt Goslar, Druckerei Heinrich Winkelhagen, Goslar

Boris de Rachewiltz: **AFRIKANISCHE KUNST**
245 S. mit zahlreichen Abb. Ln.
Artemis Verlag Zürich und Stuttgart

Mulk Raj Anand: **INDISCHE MÄRCHEN**
Illustrationen von Bert Heller
133 S. kart.
Alfred Holz Verlag, Berlin

Ludwig Maria Beck: **ANGEBEN MIT ESPRIT**
Satirisch illustriert vom Verfasser
63 S. kart. DM 4,80
Ehrenwirth Verlag, München

**Das kleine Kunstbuch**
Maximilian Braun: **MOSKAU**
15 S. Text, 32 Bildtafeln, kart. DM 2,50
Marianne Langewiesche/Heinz Müller-Brunke: **VENEDIG**
15 S. Text, 32 Bildtafeln, Ln. DM 3,50
Rudolf Hagelstange: **VERONA**
15 S. Text, 32 Bildtafeln, kart. DM 2,50
Jakob Job: **NEAPEL**
15 S. Text, 32 Bildtafeln, darunter 5 farbig, kart. DM 2,50
Günter Markert: **BUDDHAS — GÖTTER UND DÄMONEN**
16 S. Text, 32 Bildtafeln. Ln. 3,50
Reinhold Schneider: **LISSABON**
15 S. Text, 32 Bildtafeln, Ln. DM 3,50
Johann Maximilian Wiesel: **ROM**
15 S. Text, 32 Bildtafeln, darunter 4 farbig
Kasimir Edschmid: **DIE ITALIENISCHE RIVIERA**
15 S. Text, 32 Bildtafeln, kart., DM 2,50
Friedrich Markus Huebner: **BRUSSEL**
15 S. Text, 32 Aufnahmen und 2 Farbtafeln, kart., DM 2,50
Friedrich Schnack: **LAGO MAGGIORE**
15 S. Text, 32 Bildtafeln, Ln., DM 3,50
Knorr & Hirth Verlag, München/Ahrbeck

**JULIUS BISSIER — FARBIGE MINIATUREN**
Nachwort von Werner Schmalenbach
52 S. mit 16 Farbtafeln, kart.
Piper-Bücherei, R. Piper & Co. Verlag, München

E. W. Nay: **VOM GESTALTWERT DER FARBE**
26 S., kart. DM 4,50
Prestel Verlag, München

Thomas Brachert: **GEMÄLDEPFLEGE**
103 S. Text, 16 Bildtafeln, Ln.
Otto Maier Verlag, Ravensburg

Hans von Hülsen: **RÖMISCHE FUNDE**
269 S. mit zahlreichen Abb., Ln.
Musterschmidt-Verlag, Göttingen

Eckart Peterich: **GÖTTINNEN IM SPIEGEL DER KUNST**
431 S. mit zahlreichen Abb., Ln.
Walter-Verlag, Olten und Freiburg i. Br.

**Sammlung Horizont**
**MODERNE KIRCHEN**
Henri Matisse Vence, Fernand Léger Audincourt und Le Corbusier Ronchamp 80 S. mit vielen Abb., Ln.
**FERNAND LEGER**
Bekenntnisse und Gespräche mit André Verdet
96 S. mit zahlreichen Abb. Ln.
Verlag die Arche, Zürich

Stéphanie Guerzoni: **FERDINAND HODLER ALS MENSCH UND LEHRER**
141 S. mit zahlreichen farbigen und schwarz-weißen Abb., kart.
Rascher Verlag Zürich und Stuttgart



Gunther Böhmer
Selbstporträt

Josef Dünninger / Karl Treutwein: **BILDSTÖCKE IN FRANKEN**
96 S. mit zahlreichen Abb., Ln.
Jan Thorbecke Verlag, Konstanz

Robert Dangers: **PABLO PICASSO**
40 S. Text, 42 Abb., Ln.
Bruckmann Verlag, München

Werner Blaser: **WOHNEN UND BAUEN IN JAPAN**
78 S. mit zahlreichen Abb., Kart.
Verlag Arthur Niggli, Teufen

**OTTO MUELLER — FARBIGE ZEICHNUNGEN UND LITHOGRAPHIEN**
Vorwort von Hanns Theodor Flemming
48 S., 29 Abb., davon 8 farbig
Richard Seewald: **AUFS WASSER GESCHRIEBEN**
55 Zeichnungen, Glanzkasch. Pappband, DM 9,80
**MAX BECKMANN — HOLZSCHNITTE, RADIERUNGEN, LITHOGRAPHIEN**
Einleitung von Lothar-Günther Buchheim
**DIE BRÜCKE — KUNST IM AUFBRUCH**
Vorwort von Hans Maria Wingler
Holzschnitte von Heckel, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Mueller, Nolde und Pechstein

**DAS EIGEN- UND EINZIGARTIGE ANNONCEN-ALBUM**
Text von Eugen Skasa-Weiß
**ALEXEJ VON JAWLENSKY — GEMÄLDE**
Vorwort von Clemens Weiler
16 Farb-Reproduktionen, kart. DM 3,80
Buchheim-Verlag, Feldafing

Max Picard: **DAS LETZTE ANTLITZ**
16 S. Text, 32 S. Abb., kart. DM 2,50
Knorr & Hirth Verlag, München und Ahrbeck

**Künstler unserer Zeit**
Umbro Apollonio: **BRUNO SAETTI**
23 S. Text, 24 Schwarz-Weiß-und Farbreproduktionen, brosch. DM 5,—
Peter Meyer: **A. H. PELLEGRINI — Das figürliche Werk**
23 S. Text mit Abb., 24 Schwarz-weiß- und Farbreproduktionen, brosch., DM 5,—
Herbert Read: **LYNN CHADWICK**
23 S. Text, 24 Abb. DM 5,—
Umbro Apollonio: **GUISEPPE SANTOMASO**
23 S. Text, 24 Abb., davon 1 farbig
Bodensee-Verlag, Amriswil

Ernö, Vadas: **SO FOTOGRAFIERT MAN DAS LEBEN**
100 S. mit zahlreichen Fotos, Ln.
Fotokinoverlag, Halle

Raymond Nacenta: **ECOLE DE PARIS**
382 S. 103 Farbtafeln, 110 einfarbige Abb., 477 Künstlerporträts, Ln.
Verlag Aurel Bongers, Recklinghausen

Trude Aldrian: **HANS MAURACHER**
86 Texts., 26 Abb., Ln. DM 7,—
Leykam Verlag, Graz

R. H. Hubbard: **AN ANTHOLOGY OF CANADIAN ART**
187 S. Kunstdruck mit zahlreichen farbigen und schwarz-weißen Abb., Ln. Oxford University Press

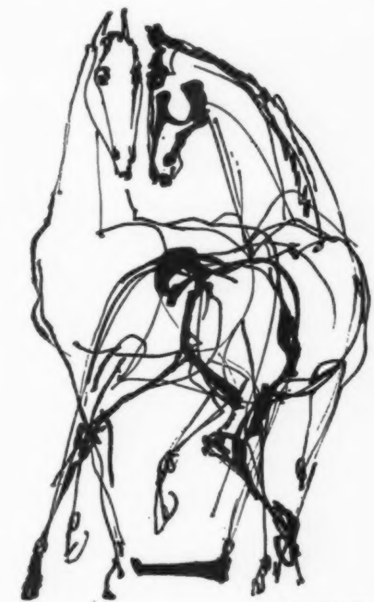
J. G. van Gelder: **ZEICHNUNG UND GRAPHIK HOLLÄNDISCHER MEISTER AUS FÜNF JAHRHUNDERTEN**
56 Texts., 235 Abb., Ln.
Wilhelm Goldmann Verlag, München

Annemarie Schweeger-Hefel: **HOZPLASTIK IN AFRIKA**
147 S. Text, 14 Abb., Ln. DM 27,—
Wilhelm Braumüller Universitäts-Verlagsbuchhandlung, Wien-Stuttgart

Theodor Heuss: **LUST DER AUGEN**
**Stilles Gespräch mit beredtem Bildwerk**
304 S. mit 16 Zeichnungen, 16 Bildtafeln, Gln., DM 14,80
Rainer Wunderlich Verlag Hermann Leins, Tübingen

Hans-Jürgen Imiela: **OTTO DILL**
154 S., 75 Abb., Gln., DM 36,—
Verlag G. Braun, Karlsruhe

Fritz Löffler: **OTTO DIX — LEBEN UND WERK**
309 S. 175 Abb. Gln.
VEB Verlag der Kunst, Dresden



Gunther Böhmer

Der Maler und Buchillustrator Gunther Böhmer, seit kurzem Professor an der Stuttgarter Kunstakademie auf dessen grafisches Schaffen DAS KUNSTWERK wiederholt aufmerksam machte, feierte am 13. April seinen 50. Geburtstag.

## NOTIZBUCH DER REDAKTION

### DIE TOTEN

**Der Plastiker Karl Albiker** verstarb 82jährig in seiner Schwarzwälder Heimat. Der ehemalige Rodin-Schüler, der eine Reihe Denkmäler in Deutschland und der Schweiz schuf, hatte 1919—1945 eine Professur an der Dresdener Akademie inne.

**Prof. H. Th. Bossert,** internationale Autorität für vorgriech. Kulturen der Mittelmeerregion, starb 71jährig in Instanbul, wo er seit 1934 am Institut für vorderasiatische Linguistik und Kulturen als Direktor wirkte. Bei der Ausgrabung der Burg von Karatepe fand er den Ansatz zur Entzifferung der hethitischen Hieroglyphen. Von seinen vielen Fachpublikationen wurden besonders die über Altkreta, Altanatolien und Altsyrien bekannt. NP

**Enit Kaufmann,** die 1938 in die USA emigrierte Wiener Malerin, starb im Februar dieses Jahres in New York im Alter von 63 Jahren. Sie war die Tochter des Malers Isidor Kaufmann, der in miniturhaft gemalten Bildern Szenen und Typen des Ostjudentums dargestellt hat.
Auf der Suche nach dem Antlitz Amerikas, malte Enit Kaufmann etwa hundert Porträts bekannter Amerikaner, die 1944 im National-Museum in Washington und anschließend in vielen Städten der Vereinigten Staaten unter dem Namen „The American Century" gezeigt wurden. Dieser Erfolg machte sie zur gesuchtesten Bildnismalerin in den USA.

**Der Kölner Architekt Prof. Dr.-Ing. Rudolf Schwarz** starb anfangs April in Köln, 64 Jahre alt, an einem Herzinfarkt. Seine Kirchen zählen zu den besten modernen Sakralbauten in Deutschland.

### PERSONALIA

**Oskar Kokoschka** beging vor kurzem seinen 75. Geburtstag. Aus diesem Anlaß verlieh ihm die Heimatstadt Wien ihre Ehrenbürgerschaft und gab die Einrichtung einer Kokoschka-Stiftung bekannt. Mit ihr ist ein Preis von S. 50 000 verbunden, der alljährlich zur Verteilung gelangt, zum erstenmal am 1. März 1962. Mehrere in- und ausländische Ausstellungen gedachten des expressionistischen Meisters.

**Max Kaus,** der Berliner Maler und Professor an der dortigen Hochschule für Bildende Künste, wurde am 10. März 70 Jahre alt.

**Alexander Camaro,** Maler und Professor an der Berliner Hochschule für Bildende Künste, sowie Mitglied des Deutschen Kunstrates, feierte seinen 60. Geburtstag. Eigentlich Tänzer aus der Wigman-Truppe, kam er später als Schüler seines Breslauer Landsmannes Otto Mueller zur Malerei und Bühnenbildnerei. Der Kunstverein Wolfsburg ehrte den Jubilar mit einer umfangreichen Ausstellung. NP

**Mies van der Rohe,** ein Pionier der modernen Architektur und Wohnkultur, der auch am Bauhaus lehrte, vollendete sein 75. Lebensjahr. Der Bundespräsident ehrte den Aachener Künstler durch ein Glückwunschschreiben.

**Prof. Dr. Will Grohmann,** der bekannte Historiker und Kritiker moderner Kunst, wurde 75 Jahre alt. Auch ihm galten offizielle Ehrungen.

**Der Maler und Graphiker Sepp Mahler** wird am 30. Mai d. J. 60 Jahre alt.

**Dr. Peter Lufft,** Kunsthistoriker, Schriftsteller und Maler, bisher Geschäftsführer des Kunstvereins Braunschweig und Ausstellungsleiter im Haus Salve Hospes, wurde zum Kulturrefenten der Stadt Wolfsburg berufen.

**Dr. Joh. Eckart von Borries und Dr. Chr. von Heusinger** wurden in die Ausstellungsleitung der Kunsthalle Bremen und ihres Kupferstichkabinetts als wissenschaftliche Assistenten berufen.

**Der Kunsthistoriker Dr. Werner Haftmann** erhielt eine Einladung der University of Wisconsin, USA., im Rahmen der alljährlichen Gastdozentur eines deutschen Gelehrten als „Carl-Schurz-Memorial-Professor" aus eigenem Arbeitsbereich zu lesen.

**Carlo Mense,** Repräsentant der „Neuen Sachlichkeit" und bis 1933 Professor an der Breslauer Kunstakademie, wird am 13. Mai 75 Jahre alt. Der Künstler lebt in Honnef/Rh.

**Der Maler Josef Wedewer** wurde am 4. März d. J. 65 Jahre alt.

### PREISE

**Den Kunstpreis „junger westen"** (2 000 DM), in diesem Jahr für Malerei ausgeschrieben, gewann der Maler Horst Antes.

**Der Architekt und Städteplaner Walter Schwagenscheidt** erhielt den Eduard-von-der-Heydt-Preis 1960 der Stadt Wuppertal.

**Arne Jacobsen**, dänischer Architekt und Entwerfer, empfing den Großen Internationalen Preis für Architektur und Kunst 1961, der, von der französischen Zeitschrift „L'Architectur d'haujourd'hui" angeregt, zum 2. Mal verliehen wurde.

**Dem Plastiker Oskar Gallo** wurde der Italienische Nationalpreis für Bildhauer zuerkannt, den Staatspräsident Gronchi und die Academia Nazionale di San Luca begründeten.

**Johannes Schreiter**, Dozent an der Staatl. Kunstschule Bremen, erhielt auf der II. Biennale Christlicher Kunst in Salzburg für Glasfenster-Kompositionen die Goldmedaille.

**Die diesjährigen Stipendiaten des Villa-Romana-Preises** sind die Maler Peter Brüning, Erwin Eichbaum, Wolfgang von Schewa und der Bildhauer Wilhelm Haussmann.

**Den internationalen Wettbewerb** für das Plakat der VI. Brasilianischen Biennale, die im Herbst d. J. in Sao Paulo stattfindet, gewannen der Argentienier Luiz Vanné und der Brasilianer A. Martino.

**Der Tiroler Maler Max Weiler** erhielt den Großen Österreichischen Staatspreis.

## ALLGEMEINES

**André Malraux** ernannte den Maler **Balthus** zum Leiter der ehrwürdigen Villa Medici in Rom. Dagegen erhob Charles Le Maresquier, der Schwiegervater des Ministerpräsidenten Debré, Protest.

**Das Landesgewerbeamt Baden-Württemberg** lädt gemeinsam mit der Stadt Pforzheim, dem Badischen Kunstgewerbe-Verein e. V. Karlsruhe, und dem Bund der Kunsthandwerker e. V. Stuttgart alle freischaffenden Kunsthandwerker Baden-Württembergs zur Ausstellung „Baden-Württembergisches Kunsthandwerk 1961" ein. Drei Preise sind ausgesetzt, sowie der Ankauf von Werken zur Reihenproduktion vorgesehen, dazu wird ein Jugendförderungspreis (500 DM) für eine Arbeit in Edelmetall vergeben. Bedingungen über: Landesgewerbeamt Bad.-Württ., Stuttgart-N., Kanzlerstr. 19.

**Die neugegründete „Sommerakademie St. Johann"** bei Regensburg bietet musischen und erholungssuchenden Freunden der modernen Kunst 3wöchige Lehrkurse in den Fächern: Freies Zeichnen, Punkt-Linie-Fläche, Das Bildgesetzliche, Komposition. 1. Kurs, Leitung Rolf Cavael: 1. 7.—20. 7., 2. Kurs, Leitung H. Losert: 22. 7. bis 10. 8., 3. Kurs, Leitung H. Schwarzmann: 12.—31. 8., 4. Kurs, Leitung L. M. Rampfl: 2.—30. 9. Ab 1. 9. Ausstellung der Gesellschaft der Freunde Junger Kunst, München (Eröffnung mit Sommerfest). Während der Kurse ist alle 14 Tage eine Gastvorlesung mit Diskussion über moderne Kunst geplant. Die Redner sind u. a. Dr. Juliane Roh, Dr. W. Petzet, Prof. Lampe, Wien, R. Cavael, C. Westphal, H. Losert. Anmeldung: St. Johann, Post Pfatter über Regensburg, c/o. Gräfin Lerchenfeld-Schwarz.

**Alfred Kubins Nachlaß** wurde zwischen der Wiener Albertina und dem Oberösterreichischen Landesmuseum Linz aufgeteilt in zwei umfangreiche Sammlungen von mehreren tausend Zeichnungen, Aquarellen, Skizzen und Druckgrafiken. Kubins Landsitz Zwickledt wurde vom Land Oberösterreich angekauft und soll samt Atelier, Arbeitsraum und Bücherei als Gedenkstätte erhalten bleiben. Ferner soll eine Stiftung alten Künstlern Erholungs- und Arbeitsaufenthalt gewähren.

**Mit dem Neubau des Deutschen Archäologischen Instituts** in Rom soll noch dieses Jahr begonnen werden. Das Institut, das sich früher auf dem Kapitol befand und im ersten Weltkrieg verlorenging, war in der Evangelischen Kirchengemeinde in der Via Sardegna untergebracht.

**Für die internationale Rettungsaktion** zur Erhaltung der nubischen Tempel am Staudamm von Assuan genehmigte die Bundesregierung 1 Million DM aus dem Etat 1961 und hat weitere Beträge für die nächsten Jahre zugesagt. Das Deutsche Archäologische Institut in Ägypten entschied sich für das Schutzobjekt des Tempels von Kalabscha. Die Leitung des Unternehmens hat Prof. Dr. H. Stock, der auch das deutsche Archäologische Institut in Kairo leitet.

**Die 7. Ausstellung des Europarates** wird vom 10. 7. bis 10. 10. 1961 in Spanien veranstaltet. Die Abteilung „Kunst" soll in Barcelona, die historisch-archäologische in Santiago de Compostella gezeigt werden.

**Zum Leiter der „Bernard Berenson-Stiftung"**, Sitz Villa „I Tatti" in Settignano bei Florenz, wurde der Direktor des Studienzentrums Dr. Kenneth Murdock ernannt, vordem Dekan der Fakultät Kunst und Wissenschaft an der Harvard University. Ein Stipendienfond von 2 Millionen Dollar wird aus Spenden aufgebracht. NP

**Das Bauhaus-Archiv** wurde in Anwesenheit von Professor Walter Gropius (Cambridge, Mass.) am 8. April im Ernst-Ludwig-Haus in Darmstadt feierlich eröffnet. Bei dem Festakt sprach Professor Muche über „Die Kunst stirbt nicht an der Technik". Unter Führung von Hans Maria Wingler fand eine Besichtigung des Bauhaus-Archivs statt.

**In Stockholm** wurde eine Städtische Galerie eröffnet. Ihre 1. Ausstellung ist eine Repräsentation der englischen Plastiker Armitage und Chadwick.

**Buenos Aires** eröffnete unlängst ein Museum für Moderne Kunst mit einer Ausstellung bedeutender Maler beider Hemisphären, u. a. Pollock und Tàpies. NP

**Für die Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes**, die am 1. April in der Kunsthalle Baden-Baden eröffnet wurde, wählte die Jury (H. Battke, C. Buchheister, E. Cimiotti, K. Hartung, K. Jürgen-Fischer, M. Kaus, G. Meistermann, H. Siepmann, M. Zimmermann) aus etwa 600 Einsendungen ca. 180 Bilder, Plastiken und Zeichnungen aus.

**Die „Große Berliner Kunst-Ausstellung 1961"** findet vom 5. 5.—4. 6. in den West-Berliner Hallen am Funkturm statt. Mitglieder der Berliner Künstlerverbände sowie alle nichtorganisierten Berliner Bildhauer, Maler und Grafiker können sich beteiligen. Den Verband-Sektionen ist auch eine juryfreie Abteilung angeschlossen.

**„Eine Geschichte der modernen Kunst"** von Leopold Zahn (Verlag Ullstein, Berlin) erscheint demnächst in spanischer Ausgabe im Verlag Editorial Labor, Barcelona.

**Die Marbacher Dokumentation** des Deutschen Expressionismus wird von April bis Anfang Juni im neueröffneten New Yorker Goethehaus gezeigt. NP

**Eine Ausstellung „Carlo Crivelli und seine Schüler"** im Dogenpalast von Venedig, wo letztes Jahr die große Bassano-Schau stattfand, wird am 10. Juni eröffnet.

**Die Frankfurter „Galerie ohne Abstrakte"** schloß kürzlich nach kaum einjährigem Bestehen mit hohem Defizit ihre Prachträume voller Altmeistergemälde von oft unklarer Herkunft.

**Das Picasso-Bild „Bacchanal ou Tarituan"** (Ankauf für 7500 DM) wurde vor kurzem aus der Düsseldorfer Kunsthalle entwendet.

**Pablo Picasso** heiratete Anfang März sein Lieblingsmodell und seine langjährige Haushälterin Jacqueline in interner Feier unter engsten Freunden. Die Trauung vollzog der kommunistische Bürgermeister von Vallauris.

**Für eine Malewitsch-Biographie** mit Oeuvrekatalog bittet der Verlag DuMont Schauberg, Köln, Breite Str. 70 um Angaben über den Besitz von Arbeiten des russischen Malers (1878—1935), die noch nicht ausgestellt wurden.

**Eine Gedächtnis-Ausstellung für den deutschen Film-Pionier** Friedrich Wilhelm Murnau veranstaltet zum 30. Todestag des 1931 in Kalifornien verunglückten Künstlers die West-Berliner Akademie der Künste. Außer Schrift-, Foto- und Modelldokumenten werden mehrere Filme des Meisterregisseurs gezeigt.

**Aus den Werken von 90 Stipendiaten** der letzten 8 Jahre, die der „Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie" förderte, traf Eduard Trier eine Auswahl von 20 Künstlern für eine Ausstellung im Londoner Deutschen Kulturinstitut. Sie fand beachtliche Resonanz und wurde anläßlich der Kulturreferenten-Tagung anschließend im Kasino der Farbwerke Hoechst gezeigt. Den Kern dieser Gruppe bildeten die Maler Antes, Brüning, Gaul, Grossmann sowie die Plastiker Hajek und Moog. FAZ

**Der Düsseldorfer Kunstverein** hat seine keramische Abteilung, das „Hetjes-Museum" wiedereröffnet.

**Etwa 80 Lithos und Radierungen von Toulouse-Lautrec** zeigt gegenwärtig das Kupferstichkabinett der ehemaligen Staatl. Museen Berlins aus eigenen Sammelbeständen. EP

**Ein Ölgemälde des Marzotto-Preisträgers Guttuso** und ein Bild des Pariser Malers van Dongen verbrannten neulich bei einer Feuersbrunst im Wohnsitz des New Yorker Gouverneurs Rockfeller in Albany. NP

**Die Frühjahrs-Auktion 1961** des Stuttgarter Kunstkabinetts Ketterer findet vom 4.—6. Mai wieder im Großen Sendesaal der Villa Berg statt. Dementsprechend umfangreich ist auch das diesmalige Aufgebot vorwiegend an Expressionisten.

**„Hölzel und sein Kreis"** heißt die Sonderschau zum Gedächtnis des Wegbahners abstrakter Malerei und des Lehrers von Baumeister, M. Ackermann u. a., die der Württembergische Kunstverein, Stuttgart, für Juni ankündigt.

**Das Bild „Kleines Mädchen mit Perlenkette"** von Paula Becker-Modersohn liegt in einer ausgezeichneten Großreproduktion des Verlages „Boutique Danell", Konstanz, vor. Preis: DM 10,—.

## AUSSTELLUNGEN

**Aachen**

Suermondt-Museum, Wilhelmstr. 18: 13. 5.—16. 7. „Bewahrte Schönheit, Mittelalterliche Kunst aus der Sammlung Hermann Schwartz"

Kunst Amendt, Theaterstr. 76: 21. 4. — 15. 5. „Picasso, Linolschnitte 1958 — 60"

**Baden-Baden**

Staatl. Kunsthalle, Lichtentaler Allee 8: 13. 5. — 26. 6. „Lyonel Feininger"

**Berlin**

Keller-Galerie, Bln.-Charl., Waitzstr. 28: Ab 13. 4. „Jochen Luft, Grafik"

Galerie am Abend, Bln.-Friedenau, Wielandstr. 8: Ab 9. 4. „Nierhaus und Estenfelder, Collagen".

Galerie Springer, Kurfürstendamm 16: 6. 5. — 6. 6. „Lorenzo Guerrini, Plastik und Zeichnungen"

**Bielefeld**

Kunsthandlung Otto Fischer, Obernstr. 47: 22. 4. bis 15. 5. „Von Dürer bis Chodowiecki, ausgewählte grafische Blätter". 17. 5. — 10.6. „Uta Prantel-Peier, Gemälde und Karl Prantel, Plastik"

**Bochum**

Galerie Wilm Falazik, Nordring 65: 25. 4. — 14. 5. „R. Vombek"

Städt. Kunstgalerie, Kortumstr. 147: 22. 4. — 28. 5. „Josef Hegenbarth, Zeichnungen zu Shakespeares Dramen". 22. 4. — 21. 5. „Jung Westfalen 1961"

**Bonn**

Künstlergruppe Bonn im Gärtnerhaus, Beethovenplatz: Ab 6. 4. „Stefan Alexander"

**Braunschweig**

Kunstverein Braunschweig im HAUS SALVE HOSPES: 16. 4.—21. 5. „Erich Buchholz, Berlin"

**Bremen**

Paula Becker-Modersohn-Haus, Böttcherstr.: 15. 4. bis 28. 5. „Bremer Künstlerbund". 29. 4.—11. 6. Räume am Brunnenhof „Hans Nowak, Braunschweig"

**Darmstadt**

Kunstverein Darmstadt e. V., Kunsthalle, Steubenplatz: 29. 4.—11. 6. „Romantiker-Zeichnungen". In den Nebenräumen „Erasmus von Jakimow, Zeichnungen und Aquarelle"

Darmstädter Galerie Ludwig A. Bergsträsser, Wilhelminenstr. 2: 16. 4. — 17. 5. „Wilhelm Philipp, Ölbilder und Aquarelle"

Hessisches Landesmuseum, Friedenplatz 1: 26. 4. — 14. 5. „Polnische Plakate"

**Dresden**

Albertinum: Ab 8. 4. „Grafik und Plastik des 20. Jahrhunderts"

**Dortmund**

Museum am Ostwall: 7. 5. — 4. 6. „Adrian Heath, Hans Tisdall, London". 11. 6. — 13. 8. „Fritz Wotruba".

**Düren**

Leopold-Hoesch-Museum, Hoeschplatz: 16. 4.—14. 5. „Zoran Music"

**Düsseldorf**

Galerie Alex Vömel, Königsallee 42 I: 5. 4.—10. 5. „Paula Modersohn-Becker" 15. 5. bis Ende Juni „Hans Jaenisch"

Galerie Gunar, Schützenstr. 63: Ab 7. 4. „Gerard Verdijk"

Kunsthalle, Grabbeplatz: 19. 4. — 22. 5. „Ruth Francken". Studio für Graphik „Fritz Bierhoff"
Galerie Aumann, Am Wehrhahn 2: 22. 4. — 22. 5. „Diether Ritzert"

**Duisburg**
Städt. Kunstmuseum, Mülheimer Str. 39: 29. 4.—4. 6. „Hans Theo Richter"

**Essen**
Museum Folkwang, Bismarckstr. 64: 12. 5. — 31. 5. „Ferdinand Wahl". 17. — 31. 5. „Polnische Plakate".
Galerie Rudolf Zwirner, Kahrstr. 54: Ab 14. 4. „Antonio Tàpies"

**Frankfurt a. M.**
Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, Börsenplatz: 11. 3—12. 5. „Luis Saez, Spanien und Francis Gray, USA". 16. 5.—17. 6. „Toni Stadler, München"
dato-Galerie, Kaiserhofstr. 13: 14. 4.—13. 5. „Piene". 19. 5.—17. 6. „Rainer"
Frankfurter Kunstverein, Neckarstr. 9/II: 29. 4. — 28. 5. „Fritz Heeg-Erasmus, Gemälde und Zeichnungen"
Galerie Dorothea Loehr, Gr. Firedberger Str. 30: Ab 21. 4. „Georg Heck"

**Friedrichshafen a. Bodensee**
Bodensee-Museum: 15. 4. — 14. 5. „Internationale abstrakte Kunst"

**Hamburg**
Hamburger Kunsthalle, Glockengießerwall: 6.—28. 5. „Walter Wahlstedt zwischen 1910 und heute"
Hamburger Künstlerclub „die insel", Alsterufer 35: April/Mai „Michel, Paris"

**Hamm**
Städt. Gustav-Lübcke-Museum: 23. 4.—22. 5. „Josef Hegenbarth, Zeichnungen, Farbige Blätter und Illustrationen"

**Hameln**
Der Kunstkreis, von Dingelstedtstr. 4: 22. 4.—21. 5. „Dieter Oesterlen, Bauten — Projekte". 27. 5.—25. 6. „Gustav Seitz, Plastiken und Zeichnungen"

**Heidelberg**
Kunstverein, Hauptstr. 97: 21. 5. — 25. 6. „Malerei des 20. Jahrhunderts aus Heidelberger Privatbesitz"

**Heilbronn**
Kunstverein, Kirchstaffel 1: 30. 4. — 31. 5. „Fritz Nuß, Plastiken und Kurt Weinhold, Gemälde"

**Karlsruhe**
Badischer Kunstverein, Waldstr. 3: 7. — 28. 5. „Karlsruher Künstler 1961"
Galerie Rottloff, Vorholzstr. 24: 22. 4. — 20. 5. „Theo Bennes, Amsterdam"

**Köln**
Galerie Boisserée, Drususgasse 7: 16. 5.—10. 6. „Feri Varga, Cagnes"
Kunsthandlung Heinrich Küppers, An St. Agatha 41: Ab 14. 4. „Hans Ebers"

**Lindau am Bodensee**
Haus zum Cavazzen: 7. 5.—14. 6. „Lindauer Kostbarkeiten aus städtischem Besitz"

**Marburg**
die montagsgalerie, Friedrichsplatz 5: 10. 4.—15. 5. „Otto Pankok". 22. 5.—26. 6. „C. H. Kliemann"

**Mannheim**
Städt. Kunsthalle: 5. 5. bis 4. 6. „Waldemar Epple"

**München-Gladbach**
Städt. Museum, Bismarckstr. 97: Juni „Joachim Klos, Grafik und Glasbilder; Carola Klos-Stammen, Bildbehänge"

**München**
Kunstkabinett Klihm, Franz-Joseph-Str. 9/I: 15. 4. — 15. 5. „Verlon"
Städt. Galerie und Lenbachgalerie, Luisenstr. 33: 10. 5. — 13. 8 „Auguste Rodin"
Galerie Deutscher Bücherbund, Marienplatz 26/I: 20. 4. bis 18. 5. „Elmar Albrecht"
Galerie Schöninger, Brienner Str. 1: 2. — 31. 5. „Lebedang, Paris"
Graphisches Kabinett Gebrüder Schöninger, Dachauer Str. 17: Verlängerung: 2. — 31. 5. „Sonderschau farbiger Pflanzenkupfer aus dem Hortus Eystettensis 1613"

**Münster**
Galerie Clasing, Rothenburg 3: 3. — 31. 5. „Neue Gruppe Münster 60"

**Nürnberg**
Kunsthandlung Schrag, Königstr. 15: 9.—23. 5. „Emil Scheibe"
Pädagogische Hochschule in der Treppengalerie des Künstlerhauses: 5. 5. — 8. 6. „Christian Kruck, Steindruckmalereien"

**Offenbach**
Klingspor Museum, Herrnstr. 80: 15. 5. — 30. 6. „Fritz Kredel, New York"

**Oldenburg**
Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Schloß: Mai „S. Kortemeier"
Galerie Ursula Wendtorf, Scheideweg: 14. 5. — 18. 6. „Max Herrmann, Originale"

**Recklinghausen**
Städt. Kunsthalle: 15. 4.—21. 5. „junger westen 1961" 31. 5.—16. 7. „Polarität — das Dionysische und Apollinische in der bildenden Kunst"

**Remscheid**
Stadttheater: April/Mai „Hanns Jatzlau, Aquarelle und Zeichnungen. Aurelio de Felice, Skulpturen"
Heimatmuseum: Mai „Franz Joh. Brandau"

**Stuttgart**
Galerie Müller, Hohenheimer Str. 7: 15. 4. bis Mitte Mai „Günther C. Kirchberger"; „Giancarlo Sangregorio, Skulpturen"
Der Bücherdienst, Fritz Eggert, Schmale Str. 14: 8. — 30. 5. „Günther Strupp"
Haus Maercklin, Königstr. 39/V: 22. 4. — 20. 5. „Hans J. Schreiner"

**Schleswig**
Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum; Schloß Gottorf: 30. 4.—31. 5. „Horst Janssen, Hans Rockers und Horst Skodlerrak"

**Ulm**
Künstlergilde, Seutterweg 7: 7. 5. — 9. 6. „Peter Kiefer". 11. 6. — 30. 6. „Ruth Schwarz-Ehinger"
Kunstverein Ulm e. V., Wettersteinweg 3: 30. 4. — 28. 5. „Ulmer Kunst 1961". 10. 5. bis 1. 6. im Schwörhaus „Ernst Andrä". 3. 6. — 2. 7. „Gustav Seitz"

**Wiesbaden**
Städt. Museum: 25. 3.—28. 5. „Neue jugoslawische Kunst"

**Witten**
Märkisches Museum: 23. 4. — 14. 5. „Neue Gruppe Rheinland-Pfalz"

**Worpswede**
Große Kunstschau, Hoetger-Bau: 20. 5. — 2. 7. „Ursula Sax, Plastik und Hans D. Voss Materialbilder und Farbgrafik"

Kunsthalle, Moderne Galerie: 15. 4.—11. 5. „Hanno Edelmann"

**Wuppertal**
Galerie Palette, Röderhaus: Ab 9. 4. „5 holländische Maler"
Galerie Parnass, W.-Elberfeld, Morianstr. 14: 17. 5. bis 17. 6. „Claude Assian"

## AUSLAND

**Amsterdam**
Stedelijk Museum: 14. 4. — 15. 5. „Malir Václav Spála 1885 — 1946"
Museum Fodor: 14. 4. — 22. 5. „Tsjechisch Glas"

**Basel**
Basler Kunstverein: 22. 4.—29. 5. „Moderne Malerei seit 1945"
Galerie d'Art Moderne, Aeschengraben 5: 8. 4.—25. 5. „Eduardo Bargheer". 27. 5.—29. 6. „Jaroslaw Serpan"

**London**
Gimpel Fils 50 South Molton Street: Ab 28. 3. „Alan Davie"
Institute of Contemporary Arts, 17—18 Dover Street, L.-W. 1: 13. 4.—20. 5. „Nigel Henderson"
Beaux Arts Gallery, Bruton Place, W. 1: April-Mai „Frank Auerbach"
The Arts Council and the Trustees of the Tate Gallery: 27. 4. — 28. 5. „Contemporary Yugoslav Painting and Sculture"

**Mailand**
Galleria d Arte del Naviglio, Via Manzoni, 45: Ab 8. 4. „Christo Goetzee"

**Paris**
Galerie Denise René, 124 Rue La Boétie: April/Mai „Edition René". 13. 5.—12. 6. „Agam"
Galerie de France, Fbg. St. Honoré: 14. 4.—14. 5. „Burri". 16. 5.—10. 6. „Campigli"
Galerie La Hune, 170, Bd St.-Germain: Ab 14. 4. „August Puig"
Galerie Roque, 15, Avenue de Messine: Ab 13. 4. „Bertholle"
Galerie Stadler, 51, rue de Seine: Ab 21. 4. „Delahaye"
Galerie Lara Vincy, 47, rue de Seine: 19. 4. — 18. 5. „Raza"
Galerie Daniel Cordier, 8, Rue de Miromesnil: Ab 27. 4. „Robert Rauschenberg"
Galerie Claude Bernard, 5, Rue des Beaux-Arts: Ab 3. 5. „Eugéne Leroy"
Galerie Suzanne de Coninck, 51, Rue de Verneuil: 21. 4. — 18. 5. „Jean Simon Labret"
Galerie Jeanne Bucher, 53, Rue de Seine: April-Mai: „Nallard"
Galerie Lambert, 14, Rue Saint-Louis en l'Ile: 18. 4. — 18. 5. „Maeda"

**St. Gallen**
Kunstverein St. Gallen: 7. 5. — 11. 6. „Charles Hug"

**Wien**
Galerie im Griechenbeisl, Fleischmarkt 11: 3. — 20. 5. „Christa Hauer". 25. 5. — 17. 6. „Künstlergruppe Der Kreis"

**Zürich**
Kunstgewerbemuseum: 8. 4.—20. 5. „Stile Olivetti"
Galerie Chichio Haller: 20. 4. — 31. 5. „Maîtres de l'Ecole de Paris"
Galerie Charles Lienhard, Steinwiesplatz: Ab 25. 4. „Nicolas de Staël"

**wigman**

**chmièl**

**jooss**

**boin**

**george**

**kaluza**

VORTRÄGE

DEMONSTRATIONEN

AUSSTELLUNGEN

TANZ-ABENDE

Veranstaltungen:

Frankfurter Kunstverein, Römerberg
AUSSTELLUNGEN

Cantatesaal, Großer Hirschgraben 17-19
VORTRÄGE UND TANZ-ABENDE

Eintrittspreise:

| | |
|---|---|
| Vortragsabende | DM 2,– |
| Tanz-Abende | DM 4,– bis 7,50 |
| Dauerkarte | DM 28,– bis 35,– |

Voranmeldung schriftlich erbeten an
**Gesellschaft für Neue Kunst e. V. Frankfurt/M.**
**Bettinastraße 62** **Telefon 72 53 26**

Unter dem Protektorat der Stadt Frankfurt/Main veranstaltet die Gesellschaft für Neue Kunst e. V. Frankfurt a. M. vom 3.-10. Juni 1961 eine Tanzwoche unter Beteiligung namhafter künstlerischer Persönlichkeiten des deutschen Tanzes.
Die Frankfurter Tanzwoche 1961 will mit Ausstellungen, Vorträgen, Demonstrationen und Tanz-Abenden einen theoretischen und praktischen Überblick über die Entwicklung des Kunsttanzes seit der Jahrhundertwende bieten. Durch Konzentrierung und Bewegung der schöpferischen Kräfte des deutschen Kunsttanzes erhoffen sich die Stadt Frankfurt und die Gesellschaft für Neue Kunst e. V. wesentliche Impulse für den deutschen Kunsttanz.

**Frankfurter Tanzwoche 1961 · Der Kunsttanz im 20. Jahrhundert · Vom Expressionismus zu neuen Tendenzen**



KUNSTGESPRÄCH 1960 FRANKFURT AM MAIN


MAI
29
MONTAG
Renata Tebaldi




BADEN BADEN

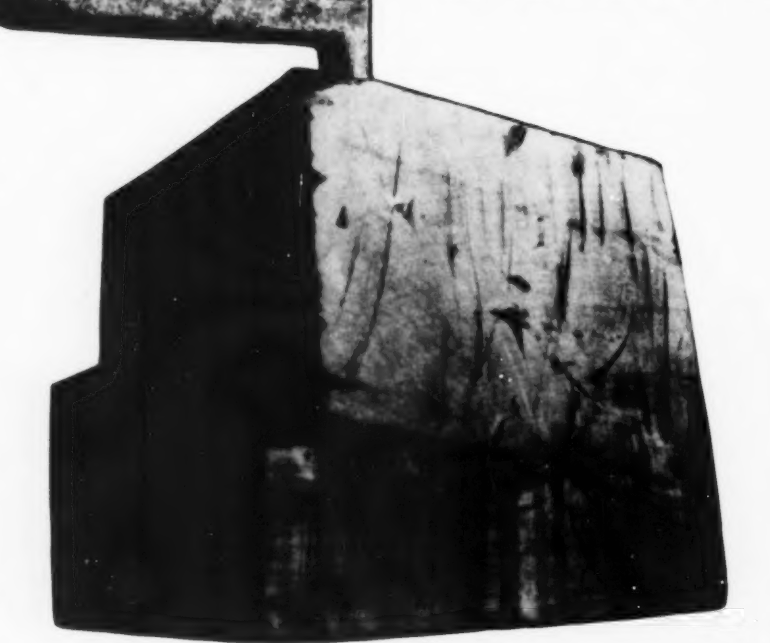
GALERIE

MAEGHT

24 MARS

22 AVRIL

CHILLIDA



13 RUE DE TEHERAN PARIS 8 EUROPE 6149

